



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya



Universidad de Cuenca

Maestría en Pedagogía e Investigación Musical

Facultad de Artes

Composición y Recital de la Suite:

“Jambelí”

Tesis previa a la obtención del Título de Magíster en Pedagogía e Investigación Musical

Autor: Lcdo. Aníbal Romero Arcaya.

Tutor: Mgs. Arleti Molerio Rosa.

Cuenca – Ecuador

2013



Resumen

En la cultura contemporánea encontramos características múltiples de fusión musical, cuando una corriente artística determinada llega a otra cultura y es tomada por esta con un agregado que recoge elementos locales. En este contexto la presente investigación toma como punto de partida el recital y composición de la *Suite Jambelí*. Esta situación no procura un espacio intangible, sobre esta forma musical euro-occidental, al contrario surge la idea de crear una hibridación que forme parte de nuestro contexto, con una breve aproximación a la Cultura Jambelí a través del género Pasillo, con características contemporáneas de pensamiento, a partir de un discurso musical generador de componentes identitarios a través de la práctica performativa.

El presente trabajo plantea la importancia de interpretación y composición como medio de producción de significaciones que surge a través de la construcción del discurso musical de la obra y su recreación en un recital. Tomando el género Pasillo, de tal manera que se integren diversos tópicos musicales de la identidad nacional.

La presente tesis abarca un acercamiento investigativo y conceptual de la Suite como forma estilística y su aplicación al contexto ecuatoriano a través del Pasillo y su importancia en los procesos identitarios, donde la investigación comprenderá la práctica performativa de la composición *Suite Jambelí* en formato para orquesta de cuerdas, con su respectivo análisis estructural, del mismo modo se adjunta la aproximación de la Cultura Jambelí y su incidencia en la formación de aspectos socio-culturales, de tal manera que este trabajo procure un avance significativo al fundamento conceptual y musical de la estructura de la obra y que sirva de soporte al acervo cultural de nuestro país como un bien de patrimonio.

Palabras Clave: Suite, Barroco, recital, composición, análisis, performatividad, performance, identidad, cultura, forma, estilo, Pasillo, Jambelí.



Abstract

In contemporary culture we find multiple features musical fusion when a particular artistic movement reaches another culture and is taken by this with an aggregate that includes local elements. In this context, this research takes as its starting point and composition recital Jambelí Suite. This situation does not seek intangible space, this Euro-Western musical form, contrary to the idea of creating a hybrid that is part of our context, with a brief to Culture across gender Jambelí Hall, with contemporary features thought, from a musical discourse identity generator components through performative practice.

This work raises the importance of interpretation and composition as a means of production of meanings that emerges through the construction of musical discourse of the work and its recreation in a recital. Taking gender Hall, so to integrate various musical topics of national identity.

This thesis covers research and conceptual approach of the Suite as stylistic form and its application to the context of Ecuador through the Pasillo and its importance in identity processes, where the research will involve the performance practice of the composition Jambelí Suite for orchestra format strings with their respective structural analysis, just attached the approximation of Culture Jambelí and its impact on the formation of socio-cultural aspects, so that this work seeks a breakthrough to musical conceptual foundation and structure the work and to serve as a support to the cultural heritage of our country as a heritage property.

Keywords: Suite, Baroque, recital, composition, performativity, performance, identity, culture, musical form, style, Pasillo, Jambelí.



Índice de Contenidos

CONTENIDOS	Página
Dedicatoria	iv
Agradecimientos	v
Índice	vi
	vii
Resumen	viii
	ix
Introducción	1
Capítulo 1	15
La Suite	
1.1 Breve reseña histórica, formal y estilística.	16
1.2 Epistemología de la palabra Suite.	17
1.3 Generalidades de la música del Barroco.	26
1.3.1 El Barroco temprano.	28
1.3.2 El Barroco medio.	30
1.3.3 El Barroco tardío.	31
1.4 Definición de las composiciones de la Suite, aproximaciones formales.	37
1.4.1 Allemande.	37
1.4.2 Courante.	38
1.4.3 Sarabande.	39
1.4.4 Giga.	41
1.5 Composiciones ecuatorianas en el contexto de la Suite.	44
1.6 El pasillo, generalidades un acercamiento hacia lo identitario.	45
1.7 El Pasillo inicios.	49
1.8 El Pasillo en el registro y difusión.	54



Composición y Recital de la Suite Jambelí	Aníbal Romero Arcaya
1.9 EL Pasillo, nacionalismo y nacionalización.	57
Capítulo 2	67
La Cosmovisión de la Identidad Orense	
2.1 Aproximaciones.	68
2.2 Componentes representativos de la Identidad Orense.	74
2.3 La Cultura Jambelí ícono de la Cultura Orense.	75
2.4 La carga cultural del nombre “Jambelí” en la práctica performativa de la composición y el recital.	81
2.5 Aproximación a las significaciones en el texto de la trilogía.	87
Capítulo 3	
Enfoque analítico de la obra “Suite Jambelí”	90
3.1 Aspectos generales.	91
3.2 Disposición formal de la obra.	96
3.2.1 Estructura general primer movimiento.	98
3.2.2 Estructura general segundo movimiento.	99
3.2.3 Estructura general tercer movimiento.	103
3.3 Análisis de Materiales	104
3.3.1 Materiales Rítmicos	105
3.3.2 Materiales Tímbricos sus elementos	110
3.3.3 Material Textural	118
Conclusiones	128
Bibliografía.	132
Anexos.	



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1887

Yo, Aníbal Romero Arcaya, Autor de la Tesis: Composición y Recital de la Suite Jambelí, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar éste trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser éste requisito para la obtención de mi título de Magister en Pedagogía e Investigación Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de éste trabajo no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como Autor.

Cuenca, 30 de abril de 2013

Aníbal Romero Arcaya
0702586975



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1887

Yo, Aníbal Romero Arcaya, Autor de la Tesis: Composición y Recital de la Suite Jambelí, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su Autor

Cuenca, 30 de abril de 2013

Aníbal Romero Arcaya

0702586975



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

*A mis hijos Susana, Aníbal y Ariel,
por compartir este sueño.*



Agradecimientos

Un inmenso agradecimiento a mi directora de tesis Mgs. Arleti Molerio Rosa, por sus conocimientos, orientación y por confiar en mi, gracias por el apoyo, su motivación fue fundamental para lograr este cometido. A mis compañeros de maestría, con sus ideas y puntos de vista pudimos llevar adelante todos los módulos y talleres, con ellos los sacrificios se encaraban con una sonrisa. En este sentido quiero mencionar a Freddy Abad, Jhonny Vallejo, Juan Andrés González, Priscila Urgilés, que además de ser compañeros son grandes amigos. Un especial agradecimiento a las familias Abad Célleri y Romero Arcaya, gracias por la logística. Al Instituto Ecuatoriano de Crédito Educativo y Becas (IECE) por el apoyo económico durante este postgrado. A Voltaire Medina por los versos y puntos de vista. A mi Familia, mi esposa Mercedes, por el ánimo y paciencia. Por todo su apoyo gracias y haberme dado el mayor regalo que la vida puede ofrecer: mis hijos. A Máximo e Isabel mis padres y a mis hermanos Javier y Paulina sin ustedes este trabajo no tendría sentido.

A todos, gracias.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya



Introducción



Introducción

Composición y Recital de la suite:

“Jambelí”

“La colonización hispánica fue portadora, en sí misma de su propia negación; es decir, que debido a las leyes objetivas de la historia de la sociedad, el colonialismo en toda América, gestó su propio sepulturero: las formaciones nacionales”

JESÚS GUANCHE PÉREZ

Introducción

La propuesta de composición y recital (a medida de una aproximación pedagógica en la creación propia, discriminado auditivamente el género Pasillo¹ en funcional, modal y de serie dodecafónica libre) pretende a través de este género fusionar² diversos rasgos musicales de la antropología cultural ecuatoriana, además de

¹ Cfr. WONG K., *La nacionalización del Pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX*, en Actas del III Congreso Latinoamericano, Universidad de Austin, Texas-USA, 1999. Género hispanoamericano que en el imaginario de los ecuatorianos ha sido considerado como la música nacional por excelencia porque simboliza el “sentimiento del alma ecuatoriana”. Recibe influencias de situaciones sociales y políticas como la “Revolución Liberal” y de la poesía modernista a cuyos exponentes se los conocía como los poetas de la “Generación Decapitada” en la década de 1910.

² En la presente composición el concepto fusionar se entiende como la experimentación y mixtura de elementos musicales y estilos, los cuales tienen influencias de realidades estéticas diferentes.

Cfr. Bueno J., *La Fusión como una de las perspectivas de apertura a la tradición*. Ponencia presentada en el encuentro de músicas populares, Convenio Andrés Bello, Granada-España, 2000. La Fusión, como inevitable resultado del acercamiento cultural de los pueblos, ha desempeñado un rol innovador al erigir un sinnúmero de sub estilos musicales.



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
integrar a la cultura Jambelí³ como punto de referencia en el desarrollo de los pueblos
de la región sur del Ecuador en lo que se refiere a la provincia de El Oro.⁴

Las manifestaciones musicales precolombinas estaban relacionadas con los sonidos, instrumentos rústicos y experiencias sobrenaturales como explicación mítica de su propio origen, tomando la vida como un espacio de ritualidad, sonoridades específicas, para ahuyentar males y para buscar la benevolencia de la naturaleza.⁵ De este modo el quehacer humano trata de ser complaciente a la mirada de los dioses tangibles: sol, la lluvia, fuego, agua y la fecundidad; de lo cual este acercamiento necesita de un vehículo humano expresado en una organización sacerdotal para fortalecer el espacio sonoro por medio del ritual. Aquí vemos que la música como manifestación cotidiana maneja diversos planos como un acto sagrado de convivencia social. El acto más rutinario, como el amanecer de un nuevo día era considerado como un espacio de vida donde la música fortalecía el mensaje para los dioses.

“La señal que había de haber para acabarse el mundo era que no había de amanecer más, y así se estaba toda la noche en peso de todos, velando con grande atención para ver si amanecía, y en viendo que venía el día tocaban muchos atambores, bocinas, flautas y caracoles y otros instrumentos de regocijo y alegría[...].”⁶

³ Cultura precolombina con asentamiento en el valle del río Arenillas, localizado en la provincia de El Oro, en la costa sur del Ecuador presenta ocupaciones humanas que representan alrededor de 5.000 años de procesos culturales, que han contribuido a conformar la identidad de esta región. En el periodo de Desarrollo Regional (500 a.C. – 500 d.C.), el valle estuvo dominado por la cultura Jambelí, que ha aprovechado los variados recursos de la zona combinando los recursos costeros con los del interior, estableciendo una economía complementaria; que se refleja en sus instrumentos de trabajo manufacturados con material lítico.

⁴ Con respecto a la provincia de el Oro al sur del Ecuador sabemos que se sitúa en el suroccidente del Ecuador y por su ubicación geográfica se la considera una región que ha pertenecido en diferentes épocas en orden cronológico, a los dominios de los Punáes, al Reino de Quito, al Tahuantinsuyo, a la Colonia Española (Real Audiencia de Quito), a la Presidencia de Quito, a la Provincia Libre de Guayaquil, y al Distrito del Sur de la Gran Colombia; desaparecida la Nación Bolivariana, desde Mayo de 1830 es parte de la República del Ecuador.

⁵ Con excepción de algunos rústicos instrumentos musicales que aún suenan en la selva, en la América precolombina casi toda la música era idiófona: provenía de instrumentos que sonaban por si mismos, como calabazas rellenas de semilla o collares de concha. Se encontraron flautas de distintos tipos y trompetas primitivas hechas con madera o hueso. Fueron también encontradas ocarinas de arcilla cocida. Lamentablemente, la arqueología apenas rescató algunos ejemplares de sus restos. Las melodías de los amerindios eran simples y expresivas: dos o tres notas eran suficientes para convocar a los dioses de la lluvia o los espíritus de los muertos, otras culturas como los aymara, utilizaban escalas compuestas de cinco sonidos (escala pentafónica). Fuente: América Precolombina. Internet: <http://www.hagaselamusica.com/ficha-periodos-musica/musica-antigua/america-precolombina>, consultado el 5 de Mayo de 2012; 02h20.

⁶ TOBAR J., en Relación del origen de los Indios que habitan en esta Nueva España según sus Historias edición del texto en castellano antiguo y traducción al francés de Jacques Lafaye, Graz, 1972: 113.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

En cuanto a la forma artística, la música en las culturas precolombinas se crea a partir de una necesidad de reconocimiento mutuo como miembros de un grupo social, para ser parte como lenguaje de grandes acontecimientos de esa sociedad.

La cultura Jambelí representa un punto referencial importante en el desarrollo de los pueblos de la costa sur del Ecuador en lo concerniente a la parte baja de la Provincia de El Oro, con un legado antropológico cultural y modelos de comportamiento evidente en sus habitantes en la zona actual donde se desarrolló.

El acercamiento antropológico cultural, servirá en sí, para construir a manera de experimentación los elementos conceptuales en la creación de la composición, que será interpretada en el recital, procurando una fusión cultural-musical como apropiación de los recursos técnicos compositivos contemporáneos.

Este recital y composición pretende también crear un nexo entre la aproximación histórica de la cultura Jambelí, con la experimentación de un discurso musical que plantee un lenguaje sonoro propio que interactúe con las necesidades culturales reales de la sociedad actual donde se desarrolló esta cultura; sociedad que tiene de algún modo rasgos de su legado en un proceso de innegable producto histórico.

En este contexto partirá el discurso sonoro en el que se desarrollará la composición y recital de la Suite “Jambelí”.⁷

Existen aspectos extra-artísticos que no están directamente vinculados a la música pero sustentan el pensamiento estético de la composición, aspectos antropológicos culturales, históricos sociales y geográficos. Debemos interrelacionar las funciones de estos elementos de modo que podamos identificar los aspectos técnicos y sonoros de la composición y el estilo planteado en relación con su medio cultural.

⁷ Una composición musical podría abarcar varios elementos y pensamientos desde el contexto de su concepción creativa, estos criterios pueden ser de especificidades métricas, rítmicas, de estilo, género, de instrumentación, características armónicas o melódicas en su diseño. Cfr. LA RUE J., *Análisis del Estilo musical*, pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, la armonía, el ritmo y el crecimiento formal, Idea Books S.A., Barcelona-España, 2007: 9. El movimiento es en música, una extensión compleja del ritmo que surge de todo tipo de cambios. Obviamente, la energía del movimiento va a depender de la frecuencia y el grado de cambio; cuanto más nítidos y coordinados sean esos cambios, mas efectivo y poderoso será el movimiento resultante. Mientras un ritmo recio y marcado puede ser fácilmente identificable en las pequeñas dimensiones (pensemos en los motivos conductores de las pequeñas piezas del barroco), por el contrario, es menos evidente la percepción consciente del movimiento original en las medias y grandes dimensiones.



La frecuencia de los cambios desde el punto de vista del diseño de la composición y sus elementos varían de manera constante y es preciso en esta parte introductoria definir algunas condiciones generalizadas que permitan reconocer impresiones en el marco de la obra. Para establecer estas condiciones, se pueden distinguir tres estados generales de cambio a saber:

-Estabilidad que significa permanencia o ausencia de cambio, obviamente la connotación musical de este término es relativa. En contraposición a los rápidos ecos de la resonancia, un acorde mantenido es relativamente estable, aunque sus componentes, acústicamente considerados, se muevan en ciclos de frecuencias vibratorias extremadamente rápidas.⁸

-Actividad local acercarse a la estabilidad o alejarse de ella, representa para la composición mayor o menor frecuencia de cambio, tanto como un grado de intensidad de ese cambio. No obstante esto no representa realmente un movimiento categórico de alejamiento del punto de estabilidad, sino que este elemento sirve más bien para mantener el interés generado de la composición; aquellos cambios que son regulares, es decir, los que vuelven al punto de partida o repiten algún tipo de ciclo tienden a producir ese efecto de actividad local que se podría denominar como movimiento de equilibrio.⁹

-Movimiento direccional que refiere al incremento constante y acumulativo en la frecuencia y la intensidad de las causas que contribuyen al movimiento interior de la obra musical. Podemos encontrar frecuentes ejemplos de este movimiento direccional en los crescendos, en las secuencias modulantes, en el clímax de los diseños melódicos,

⁸ Cfr. LA RUE J., Ob. Cit., 2007: 10 Como en un pasaje temático que está en una sola tonalidad viene a ser estable en comparación con las rápidas modulaciones de una transición. En un contexto de semicorcheas, un grupo de redondas resulta sumamente estable, del mismo modo que un movimiento de grados conjuntos puede alcanzar el reposo después de la inestabilidad de un pasaje caracterizado por saltos. Hasta podemos sentir la misma estabilidad de la forma, gracias en parte, al cumplimiento de una expectativa generada, y en parte a la regularidad misma del diseño.

⁹ Cfr. LA RUE J., Ob. Cit., 2007: 11. En un concierto, en un ejemplo refiriéndonos a la direccionalidad, los diálogos que se presentan entre solista y orquesta resultan a veces tan regulares que los escuchamos como unidades repetidas en lugar de diseños en contrastes sucesivos X-Y-X-Y-X-Y, de pronto nos interiorizamos con la fuerza del discurso musical y sentimos esos diálogos como ideas agrupadas en dos partes, XY-XY-XY que crea una estabilidad implícita. En el tratamiento armónico existen también muchos tipos de actividad local: pedales constantes, progresiones y oscilaciones tónica-dominante, secuencias dentro de la tonalidad, entre otros. Asimismo cualquier diseño melódico o rítmico, consecuentemente repetido, generará una sensación articulada de actividad y estabilidad, actividad respecto a las variaciones del movimiento y estabilidad que surgen a partir de la recurrencia del diseño.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

así como en la disminución de valores rítmicos como pasajes de disminución o intensificación temporal: cuando aumentamos la actividad y la excitación de cada uno de estos elementos es capaz de originar un gran impulso direccional.¹⁰

Del mismo modo, al tratarse esta propuesta de integrar la cultura Jambelí al contexto de la composición misma es necesario también en este espacio esbozar algunas ideas generales sobre nación, nacionalidad e identidad como un antecedente del desarrollo cultural.

“[...] se exterioriza en el uso de un solo nombre para las personas que integran el etnos: el etnónimo; surge bajo el influjo de la comunidad de la lengua, territorio, hábitos y costumbres comunes, y en su formación ejerce gran influencia la idea de comunidad de origen[...]¹¹

Sería subjetivo plantearnos un origen étnico común, esto debido a una inmigración heterogénea en sus clases y elementos, el proceso de asentamiento forjó en sí un destino común como producto histórico, y serviría para lo posterior como tradición de lucha contra la colonización. Surge la necesidad entonces, de distinguir los contenidos básicos de los términos de nación y nacionalidad. Bromlei escribe:

“[...]la etnografía interpreta el concepto de nación no sólo como la comunidad humana de tipo étnico, sino también en el orden socio político[...]¹²

La etnografía marxista ve la interpretación de la nación desde la óptica de esencia social, la cual deriva diversos aspectos además del étnico:

“[...]la nación en su esencia social, la cual posee diversos aspectos: el socio económico, el clasista y el étnico, los cuales se consideran como formas de la existencia de una nación[...]¹³

Nación y nacionalidad son conceptos íntimamente relacionados pero no son idénticos.

La **nacionalidad** tomando en cuenta la conciencia étnica y pluricultural comprende el carácter, la cultura y la lengua de determinado pueblo.¹⁴ Dentro de estos elementos:

¹⁰ Cfr. LA RUE J., Ob. Cit., 2007: 12. En este caso cuando estudiamos los procesos de cambio musical existe la necesidad de separar lo esencial de lo accesorio, en términos globales lo estructural de lo ornamental.

¹¹ KOSLOV, V., en El concepto de etnos o comunidad étnica. 1973: 127

¹² BROMLEI, Y., en Nación o nacionalidad? 1980: 127

¹³ GUANCHE, J., Ob. Cit., 1983: 11



“Nacionalidad es el atributo jurídico que señala al individuo como miembro del pueblo (sociedad) constitutivo de un estado[...]”¹⁵

Al respecto Rousseau en su obra *Contrato Social* enfatiza que el espacio de territorio es decisivo para cohesionar la nación, de esto también se considera la religión, lengua o la voluntad común, en el mismo caso descubre otro componente de la nación:

“[...] la raza como componente de nación ha sido relegado, por considerarse una franca violación a los derechos humanos. Sin embargo en la historia de identificación y conservación racial contribuyó a la consolidación de la nación y la continuidad de la nacionalidad racial, es decir a identificarse por el nexo raza con su nación[...]”¹⁶

La nación maneja un concepto más amplio, comprende la conciencia étnica, además de la estructura socio-clasista, el nivel económico y el territorio.¹⁷

La formación de los aspectos del proceso de creación de las naciones no solamente comprendía el desarrollo de las culturas étnicas, sino también la conexión espiritual de los habitantes de nuestros pueblos. Este proceso de formalizar lo nacional en las culturas de las naciones latinoamericanas empezó con la firme idea de unidad territorial, similitud en el idioma, unidad en la composición étnica y un activo movimiento en las relaciones socio-económicas y de comercio; este desarrollo socio-económico y político procuró la enseñanza del arte y la ciencia. De este modo aparecen los signos de las culturas nacionales como un acercamiento a la identidad cultural de los pueblos de Latinoamérica.

Lo nacional como comienzo de una nueva identidad para América reconociéndose las diversas manifestaciones en la cultura y se forja para el arte musical

¹⁴ Cfr. Biblioteca.utec.edu.sv, Universidad Tecnológica del Salvador 2001:11. Lo anterior se fundamenta en que la nacionalidad se le considera vínculo natural que por efecto de nacer en un territorio y de los intereses sociales idénticos, hacen al individuo miembro del grupo que forma la nación. A su vez la nación es identificada por un conjunto de individuos unidos por una serie de lazos causales que se manifiestan con diversa dinámica al transcurrir del tiempo, pero que sirven todos de aglutinante y se diferencian de las demás naciones.

¹⁵ Diccionario Jurídico Mexicano, Editorial Porrúa, México 1998: 3

¹⁶ ROUSSEAU, J.J., en *El Contrato Social*. UCA Editores, San Salvador, 1987: 12

¹⁷ Cfr. CÁRDENAS R., *Rasgos de la identidad musical en América Latina y El Caribe*, 2º Encuentro Internacional de Investigadores de la Música Popular, Bogotá-Colombia, 1999. Podemos incluir en este enunciado a las naciones latinoamericanas y sus culturas artísticas. Aún cuando para Latinoamérica no se puede plantear un mismo origen étnico, debido a la inmigración heterogénea, el proceso de asentamiento con el mestizaje evidente, gestó un destino común en el orden histórico y sentó las bases para una tradición de lucha contra el posterior colonialismo.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

los diversos géneros que tiene cada república; por este motivo el hecho de comprender la formación de nacionalismos latinoamericanos debe hacerse desde la óptica de que los pueblos y naciones no se desarrollan a la par en la conformación de los estados.

“[...]proyecto nacional que se denomina a esta prolongada empresa por la cual la clase criolla construye el estado y la nación. Surge así un nacionalismo nuevo, basado en la idea de una cultura nacional, que sería la síntesis de la particularidad cultural y la generalidad política, de la que las diferentes culturas étnicas o regionales serían expresiones. La nación incorpora al pueblo transformando la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo, el de participar del sentimiento nacional[...].”¹⁸

Es imperante pretender ser nación para lograr y fortalecer una identidad.

Al concepto de *identidad* desde la óptica cultural pertenecen una serie de elementos, tradiciones, modelos de comportamiento, creencias que se integran dentro de un determinado grupo social. Con la dinámica de estos elementos los individuos pueden ser actores de su proceso de individualización e interiorización.¹⁹

Según Ignacio González Varas²⁰ la identidad cultural de un pueblo:

“[...] viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como lengua, instrumento de comunicación entre los miembros de una comunidad, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias[...] un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad[...].”²¹

La antropología presenta según Laitin David (1995: 33) dos corrientes refiriéndose al concepto de identidad cultural

¹⁸ MARTÍN-BARBERO, 1985: 167

¹⁹ LAITIN, D., en *Transitions to Democracy and Territorial Integrity*. Capítulo 1. Cambridge University Press, 1995: 3

²⁰ Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad de Oviedo desde 1990. Doctor en Historia del Arte por la Universidad de León en 1994 (Premio Extraordinario) y Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Bolonia en 1995, como colegial del Real Colegio de España en Bolonia. Amplia estudios en la Universidad de La Habana, en la Universidad de la Sorbona de París, en la Universidad de Bolonia, como becario del Real Colegio de España en Bolonia y en el Instituto Politécnico de Arquitectura de Venecia, como becario del Ministerio de Cultura. Actualmente ejerce como Profesor en la Escuela Superior de Arquitectura y en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Europea de Madrid. Fuente: HUISA Milagros, HUALPA Luis Identidad Cultural. Internet: <http://identidadculturalfacem.blogspot.com/2009/10/> consultado el 7 de Mayo de 2012; 16h58.

²¹ GONZÁLEZ-VARAS en *Conservación de Bienes Culturales*, ficha de Cátedra Universidad Europea de Madrid, Escuela de Bellas Artes, 1999.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

-La corriente esencialista estudia la identidad y sus problemas como una consecuencia hereditaria, ya que sus diversos rasgos de la cultura son transmitidos de generación a generación, apareciendo la identidad como consecuencia temporal.

-La corriente constructivista en cambio sostiene que la identidad no se hereda, sino que se construye. Esta corriente sustenta que la identidad es algo que forma parte de un proceso dinámico en constante transformación que se va modificando a lo largo del tiempo.

El siglo XIX marcó para la cultura en América latina el resurgimiento de valores nacionales evidenciados en todos los campos especialmente en la identidad cultural. En este siglo se presenció en la música el reconocimiento de géneros como producto de convivencia étnica; a partir de este momento surgieron las primeras músicas nacionales, así tenemos la presencia de la *danza* en América como consecuencias de las *contradanzas* que habían asimilado elementos afro-americanos e indígenas tanto en lo rítmico como en lo melódico.

Esta contradanza²² criolla generó la llamada danza, presente en algunos países latinoamericanos.

Con respecto a la realidad ecuatoriana, se desarrollan los primeros rasgos de identidad nacional años después de la separación del Ecuador de la Gran Colombia en 1830, como consecuencia de diversos intereses, regionales y políticos.

Es evidente la diferenciación de políticas socio-culturales y económicas regionales que desde su fundación el Ecuador presenta en su geografía: Costa y Sierra. Este innegable regionalismo también ha sido una difícil barrera que afectan los procesos

²² La Contradanza europea, surgió en Inglaterra hacia el siglo XVII y de allí fue difundida a todos los demás pueblos europeos. La contradanza -en inglés country dance- se entiende como baile campestre. Esta danza era en el siglo XVIII, después del minué, la danza más solicitada en la corte para las fiestas y grandes eventos.

Esta contradanza llega a América en el siglo XIX, desde sus comienzos traída por españoles, ingleses, franceses, holandeses y portugueses. Podríamos decir que se bailó en toda la América. Su llegada, coincidió con el proceso independentista y tomó parte en la estructuración de nuevos géneros reconocidos en cada país como nacionales. Su influencia fue ambivalente: estructuró nuevas danzas y nuevas piezas musicales. La contradanza generó las llamadas DANZA en América y la tan mencionada habanera cubana del siglo pasado, que se introdujo en España con el nombre de "contradanza criolla" y con la cual Bizet elaboró para la ópera Carmen su "habanera". También la difundió ampliamente en toda la América, reforzando el ritmo básico de las nuevas piezas instrumentales bailables que la contradanza había motivado, como el caso de la milonga argentino-uruguaya.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

de creación musical tanto por los prejuicios que se han generado, de este modo se debe tener una visión colectiva que procure cimentar un verdadero sentido de pertenencia.

Lo identitario forma parte entonces de esa mezcla de naciones étnicas de innegables raíces precolombinas, (en el caso particular de la cultura Jambelí) conquistada por los incas y luego por los españoles generando un mestizaje cultural con elementos propios de la nación ecuatoriana; los procesos de mestizaje alcanzan gran importancia en la construcción de identidades para los pueblos de América, pero en contraposición el mestizo ha adoptado en este proceso actual globalizado, siempre los rasgos de la cultura dominante.

“El tema de la música tradicional y el conflicto con lo identitario está cruzado por la manipulación tendenciosa que hace aparecer lo propio como ajeno, y lo social-comunitario como anacrónico. [...]”²³

En un acercamiento a la visión estética de la identidad ecuatoriana sabemos que tiene algunos cuestionamientos en lo referente a los cambios dinámicos que sufren las sociedades contemporáneas.

“Pese a su evidente vigencia en el país, el tema de la diversidad y la diferencia no ha sido correctamente abordado. La mayor parte de los análisis continúan entrapados en el antiguo esquema. Siguen esencializando, naturalizando y racializando la diversidad sociocultural del Ecuador en dos bloques más o menos definidos: el “blanco-mestizo” y el “indígena”, al que se suma el recientemente ponderado grupo “negro”. Estos son los moldes que el ecuatoriano común ha internalizado, y que en definitiva continúan marcando su comportamiento diario ante el diferente. Así, mientras los auto-identificados como “blanco-mestizos” mantienen la imagen del indio y el negro como factor de “atraso” y “desgarramiento” identitario, los asumidos como “indios” o “negros” culpan de lo mismo a su opuesto[...]”²⁴

Debemos crear un espacio permanente de pensamiento donde se vincule y se haga posible la nacionalización de las diversas identidades colectivas para permitirnos un reconocimiento de cada una de ellas.

Y es sobre esta animosidad alterada, confusa y aleatoria, donde el Estado ha debido reemprender su acción para retener la adhesión de una sociedad civil que se le escapa de las manos. Pero, a falta de correctivos estructurales que pudieran detener la dispersión o descentramiento identitarios, el Estado ha optado más bien por

²³ ARCINIÉGAS, P., en *Chakana* Revista de Antropología. 2011:15

²⁴ ALMEIDA, J., 2003: 91



Es necesario entonces el hecho de poder consolidar una nación donde se forje el interés de reconocernos mutuamente como acervo de manifestaciones multiétnicas y pluriculturales pero con conciencia de diversidad cultural con el afán de mantener y afianzar objetivamente el producto histórico.

“Es visible entonces que el tema de la identidad en el Ecuador se halla oscurecido por el uso acrítico de un esquema de análisis que sistemáticamente elude reconocer la diversidad cultural del país a nombre de la versión oficial del nacionalismo ecuatoriano[...]²⁶

Los músicos ecuatorianos sabemos lo peligroso que resulta el mercado de consumo al que estamos expuestos y como todos de algún modo, somos parte de ese juego de supervivencia, muchas veces necesario, sustentado por un sistema masivo de consumo.

Somos parte tácita de la industria cultural, que está muy bien articulada con el sistema constituido por los medios de comunicación. Con la composición y el recital se creará un nuevo espacio de recepción del discurso musical donde surjan nuevos elementos en el pensamiento estético-contemporáneo de la región con nuevos conceptos creativos y de ejecución instrumental para que el estado del arte e industria cultural²⁷ sean generadores de nuevos saberes musicales, donde el patrimonio antropológico sea susceptible de una redistribución, tanto en su producción²⁸ como en su recepción.²⁹

Es por eso que lo ético y lo estético pierden importancia cuando el dinero y el poder se ponen por encima del concepto artístico; y no es extraño afirmar, que quienes tienen intereses en esta industria la explican como una nueva forma de progreso globalizado como producto del avance tecnológico.

²⁵ ALMEIDA, J., Ob. Cit., 2003: 90

²⁶ LEVOYER, R., en ALMEIDA J., *Identidades del Ecuador. Un balance antropológico*, Flacso, Sede Ecuador, 2003: 92

²⁷ HORKHEIMER M., y ADORNO T., “La industria cultural” *Iluminismo como mistificación de masas, Dialéctica del iluminismo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1988.

²⁸ JAUSS, H., en *Teoría de la Recepción Estética*, Revista Maldonor N° 19, 1990

²⁹ Cfr. BLOCK Lisa Teoría de la Recepción Estética. Internet:

<http://liccom1.liccom.edu.uy/docencia/lisa/coordinadora/mald19.html>, consultado el 8 de Mayo de 2012; 18h21.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

“[...]en otro aspecto, el sincretismo es otra característica de la cultura actual y proceso del cual somos parte como acción natural del meztizaje, en combinación de elementos de culturas distintas que se produce como producto histórico, hasta llegar a una síntesis o nuevo producto resultante de influencia mutua. Este proceso inicia una aproximación a nuestra identidad como conciencia étnica en el orden socio político[...]

³⁰

En este tópico demuestran su validez las importantes culturas precolombinas que ha tenido el Ecuador y su importancia en el desarrollo social de nuestra nación como parte absolutamente natural de este proceso de hibridación y como parte de la antropología cultural ecuatoriana.

Esto no podemos desconocer, como tampoco deberíamos desconocer a los compositores que forjaron la configuración del perfil de la música latinoamericana del siglo XX. Esto motivó al surgimiento de una expresión artística nacional en concordancia con una necesidad común de encontrar la identidad “perdida” de nuestros pueblos en momentos similares y coincidentes, aunque las condiciones materiales fueran diferentes.

El autor de la presente obra, así como importantes compositores responsables de nuevos procesos musicales en el austro ecuatoriano, experimentan nuevas tendencias con respecto a la integración de culturas como una necesidad estilística de encontrar una aproximación en el lenguaje sonoro, ciudadanía musical, porque también somos parte de la evolución permanente que presenta la música en las sociedades contemporáneas, como somos parte, de la influencia y el alienamiento que nos ofrece el monopolio de la industria cultural.

En este espacio es importante incluir aspectos y características mas relevantes del género Suite que es de donde parte la composición y recital, empleando el género pasillo enmarcado en diversas técnicas compositivas: el primer movimiento como un acercamiento a la armonía y diseño funcional que presenta jerarquías definidas, la segunda instancia de la obra aplicada a una serie libre dodecafónica, y el tercer movimiento un acercamiento a la armonía modal, todo esto, como un alcance pedagógico con respecto a la composición y la versatilidad que tiene este género al integrarse a diversas técnicas compositivas contemporáneas.

³⁰ BROMLEI, Y., Ob. Cit., 1980: 127



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

La Suite tiene sus orígenes en el período del barroco. Como concepto general es un conjunto de danzas que estaban compuestas generalmente en una misma totalidad, para el final de este período se distinguen en la Suite una diversificación, lo que incluyen el tratamiento de los movimientos en diferentes tonalidades, así como el contraste de los períodos temáticos. Podemos considerar a la suite como una precursora a la forma sonata³¹.

En la suite barroca se alternaban pequeñas danzas de tempo lento y rápido, que en ocasiones eran precedidas de un preludio o una obertura. Algunas de las danzas más características de la suite barroca eran *Allemande* alemana (danza cortesana para una línea de parejas), *Courante* francesa (danza viva), *Zarabanda* española (danza pausada), *Giga* inglesa (danza rápida). Otras danzas con las que podían concluir las suites son: *Rondó* (*Rondeau*) *Bourrée*, *Gavota* (*Gavotte*), *Pavana*, *Gallarda*, *Minuet*, *Forlane*, *Passepied*, pasapiés Siciliana, *Chacone*, *Musette*, *Hornpipe*, *Air*. Estas piezas eran puramente instrumentales ya fuera para instrumento solista o un conjunto de instrumentos.

La intención del recital y composición esta enmarcada en los objetivos del presente trabajo, y donde la creación y experimentación sea un aporte para el crecimiento cultural-musical de la región y el país, tomando como recurso válido la forma Suite a través del género Pasillo, por primera vez en el lugar que tuvo el asentamiento la cultura “Jambelí”, actual Provincia de El Oro en la costa sur del Ecuador. Esperamos que el propósito de este trabajo, sea enriquecer el espacio musical como aporte a las nuevas generaciones en el sentido de promover tendencias compositivas aplicadas a géneros ecuatorianos.

Al tratarse de una investigación cualitativa, el contexto de la metodología será, deductiva-explorativa y descriptiva, al partir de elementos conocidos para generar otros

³¹ La Sonata es un término que se aplica diversas formas musicales, que han sido empleadas desde el período barroco hasta la época de la música contemporánea. En la música clásica una sonata se puede entender como una pieza musical completa, y como una forma de composición. La forma sonata es un medio compositivo que recurre a dos temas que frecuentemente son contrastantes, y pueden encontrarse en sonatas, sinfonías, cuartetos, y conciertos. La sonata clásica, es la representación más divulgada de esta forma musical, que fue compuesta para uno o dos instrumentos. En el período clásico se hizo composiciones de obras de tres movimientos, pero también se hicieron populares las de cuatro sobretodo cuando se ampliaron en duración y en complejidad. Cuando transcurría el barroco, el vocablo sonata fue utilizado más libremente, pudiendo referirse a algunas pequeñas obras instrumentales, al contrario de la cantata que contenía voces. La aplicación de la forma sonata a pequeñas y sencillas piezas tiene el nombre de sonatina. Fuente: Revista Musical Chilena. Internet: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/>, consultado el 10 de Mayo de 2012; 10h48.



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
resultados, en relación a la composición artística y estética de la Suite “Jambelí” y su posterior recital.

El presente trabajo que sustenta la composición y el recital, esta estructurado en tres secciones que incluyen cada una un capítulo del mismo, en las que abordaremos brevemente algunos de los aspectos importantes de la concepción teórica.

La estructura del trabajo se dispuso en tres capítulos con los contenidos siguientes:

Capítulo 1

Nos referiremos a la suite del período barroco, donde se abordará la historia y desarrollo de esta forma musical y sus principales elementos constitutivos, del mismo modo haremos un acercamiento a algunas composiciones contemporáneas que han tomado a la Suite como referente para la composición, abordaremos también de manera muy breve el género pasillo, como sus aspectos históricos-culturales.

Capítulo 2

Realizaremos en este capítulo una breve aproximación a la cultura “Jambelí” con asentamiento en la costa sur del Ecuador específicamente en la actual Provincia de El Oro destacando los elementos más importantes desde una perspectiva arqueológica-antropológica, con el afán de materializar musicalmente este producto cultural y dar un agregado al proceso de identidad a la región y el país. Además se enfoca brevemente las nociones de composición e interpretación, en el campo de la “performatividad” como medio de producción de significaciones, y transformaciones a través de la música de la obra, así como la recreación en el recital o “performance”.

Capítulo 3

En este último capítulo, luego de abarcar algunos elementos y conceptos generales de interés necesario como sustento de la obra en los capítulos anteriores, afrontaremos la composición misma de la suite “Jambelí”, mencionando algunas técnicas compositivas empleadas en la obra, del mismo modo se incluirá la partitura de la suite, así como un escueto análisis estructural.



Composición y Recital de la Suite Jambelí
Conclusiones

Aníbal Romero Arcaya

Anexos: Contiene la Partitura de la obra *Suite Jambelí* y el diseño de tesis correspondiente.



Capítulo 1

Capítulo 1. La Suite

1.1 Breve reseña histórica , formal y estilística

“El desarrollo de la forma debe ir de acuerdo a planteamientos melódicos y armónicos que no se estanquen y que sean de alguna manera motivantes[...]

LEONARDO CÁRDENAS

Para hacer un enfoque general de la palabra “Suite” desde un contexto epistémico nos referimos fundamentalmente a los elementos que surgen de la relación sujeto-objeto sonoro y en la búsqueda de un marco de argumentación que procure un acercamiento al significado de esta palabra desde una óptica histórica-social, de tal manera que esa aproximación al conocimiento nos sirva de soporte para la comprensión



general de esta composición. El interés en todo caso no es el de definir una perspectiva única y total en cuanto al conocimiento sonoro musical que representa la Suite, sin embargo el enfoque se dirige a la elaboración de una composición que se sustenta de la categorización epistemológica que tiene la Suite dentro del fenómeno sonoro-musical a través del tiempo.

Consideraremos reexaminar las características más importantes de la Suite como referencia histórica por la facultad que existe de estructurar por partes la obra, tanto como abrir posibilidades texturales, agógicas, y en general sistematizar el género pasillo en la Suite planteada, con una visión y dialéctica diferente en el tratamiento sonoro de la composición misma.

1.2 Epistemología de la palabra Suite

Desde la época primitiva hasta nuestros tiempos la danza y todas las características de expresión corporal, han tenido el sentido de representar una conexión con la divinidad. De acuerdo a sus necesidades propias como grupos sociales y cubriendo aspectos importantes de la cotidianidad: la fertilidad, las cosechas y entre otros eventos se generaba el culto a dioses para dar un sentido de explicación intrínseca; este culto se reflejaba en maneras tradicionales desde la óptica del canto, la danza y el ritmo.

En el transcurso del tiempo estas manifestaciones han evolucionado hasta llegar a convertirse en alguna forma de arte, sea este sagrado o no, tenía una especie de encadenamiento mágico a la danza que en cierto momento no era del completo agrado de ciertas preferencias religiosas, desde esta perspectiva general en el medioevo toda manifestación musical donde la danza justificaba su rol, no tenía total aprobación, sin embargo:

“[...] la danza llevo a aumentar su popularidad en sociedades cortesanas europeas a tal punto que motivos y frases rústicas-pastorales en algún momento llegaron a convertirse en obras instrumentales estilísticamente sustentables, ya que no se bailaban sino que solamente se escuchaban[...]³²

³² Enciclopedia SALVAT S.A., 1981: 66



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

En este breve antecedente de evolución, la danza encuentra en la Suite su más importante manifestación.

Para los academicistas la Suite es:

“[...] una forma instrumental que consta de una serie de danzas escritas generalmente en un mismo tono con carácter y agógica diferentes, donde las cuatro más importantes son. Allemande, Courante, Zarabande y Giga[...]”³³

La Suite como estructura formal tiene un gran impacto en la época del barroco³⁴, en lo referente a la música instrumental, de tal manera que otras denominaciones como partita, o sonata de camera, tienen la misma estructura y elementos de sus movimientos³⁵ que la forma Suite.

Se denomina Suite a una forma musical que está constituida por fragmentos ordenados de piezas que generalmente suelen ser instrumentales. Estas piezas de aire dancístico poseen distinto carácter y apreciación rítmica donde se daba un sentido de contraste (contraposición) que era característico del barroco: se contraponen los movimientos rápidos con los lentos, con el fin de evitar cierta monotonía y fortalecer el discurso sonoro en la secuencia de las piezas de danza que la integraban.

Existen otras concepciones que definen a la Suite como:

“[...] serie de danzas de distinto carácter que en los siglos XVII y XVIII solían interpretarse como una sola obra, con algún elemento que les otorgaba cierta unidad. Durante el Barroco se adoptó una serie más o menos fija de movimientos que incluían a la *allemande*, una *courante*, una *zarabande* y una *giga*, precedidas a veces por una obertura. La suite tuvo una importancia primordial en el desarrollo de la música instrumental[...]”³⁶

La palabra Suite encierra un significado secuencial en el orden de la composición, siendo más específicos en el concepto:

³³ BOS J., en Tratado de la forma musical, 1969: 122

³⁴ En el barroco se estandarizan dos géneros: la música vocal y la música instrumental, donde es importante recalcar que constituyen un punto de referencia en la evolución de la forma en el sentido estilístico del esquema de la Suite que trataremos más adelante.

³⁵ BUKOFNER M., 1947: 376

³⁶ Enciclopedia Océano, 2002: 362



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

“Para el músico, para el melómano ilustrado, decir suite, a secas, es decir poco, pero enseguida se clarifican las cosas si, aunque no se diga cuál, se dice al menos de qué, de cuándo, de dónde o de quién es esa suite. Porque, en efecto, suite ha significado cosas varias según la especialidad instrumental, las épocas, la procedencia geográfica[...] Hay otros términos musicales en diferentes idiomas, que persuaden diferentes formas de designar una misma forma musical[...]”³⁷

Podemos relacionar, con lo expuesto anteriormente, que las características estéticas, formales y estilísticas que encierra el término de la palabra Suite es producto histórico de un proceso que ha estado en constante evolución.

Del mismo modo pueden ser extractos o parte de la música de un determinado Ballet como *Scheherezade*³⁸, formar parte de música incidental para una teatral como *L'Arlésienne Suite*³⁹ o ambientar espacios para filmes cinematográficos.⁴⁰

Con respecto al significado del término Suite, el musicólogo Paul Laird de la Universidad de Kansas manifiesta que la palabra tiene su origen en Francia y que se la

³⁷ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis: La Suite, las Suites. Internet: <http://orfeoed.com/melomano/articulos/claves-para-disfrutar-de-la-musica/formas-musicales/>, consultado el 15 de Julio de 2012; 23h50.

³⁸ Es una Suite sinfónica del compositor ruso Nikolai Rimski-Korsakov, compuesta en 1888. Basada en las mil y una noches, esta obra orquestal combina dos características comunes a la música rusa, y particularmente de Rimski-Korsakov: una deslumbrante y colorida orquestación y un marcado interés por manifestaciones de Oriente, muy destacados en la historia de la Rusia Imperial; Scheherezade es una nueva forma de composición, hasta cierto punto a medio camino entre la *Sinfonía Fantástica* de Héctor Berlioz (1830) y el poema sinfónico de Franz Liszt de 1854. Probablemente, debido a la trama en la que está basada, está más próxima al poema sinfónico, en el sentido de que es menos preciso que el de la *Sinfonía fantástica*. El compositor siempre se pronunció para evitar que se hiciera una lectura habitual programática, negando por ejemplo que los personajes evolucionen claramente y actúen, todo lo contrario de lo que escribió Antonio Vivaldi con los poemas adjuntos a *Las cuatro estaciones*, o de lo que hará Prokofiev en *Pedro y el lobo*, con los instrumentos que representan personajes con sus temas propios recurrentes.

En 1910, con la música de *Scheherezade*, Michel Fokine creó y coreografió un ballet para la temporada de los Ballets Rusos en París, con la escenografía y vestuarios de Léon Bakst. Destacaron en los papeles principales Ida Rubinstein y Vátslav Nizhinski. El ballet impactó por su cargada sensualidad y orientalismo. Fuente: Música Inmensa. Internet: <http://musicainmensa.blogspot.com/2009/07/nicolai-rimsky-korsakov-scheherazade.html>, consultado el 17 de Julio de 2012; 22h18.

³⁹ L'Arlésienne Suites es la música incidental compuesta por Georges Bizet para voz, coro y pequeña orquesta, que se utilizó para la obra El juego Arlesiana de Alphonse Daudet L', que se traduce como La chica de Arles, estrenada el 1 de octubre de 1872 en el Teatro Vaudeville, actual Teatro Paramount. Fuente: BARRIENTOS Eduardo: Guía Didáctica. Internet: <http://www.ofba.org.ar/didacticos/10guiadidactica.pdf>, consultado el 18 de Julio de 2012; 13h12.

⁴⁰ Gracias a su evidente popularidad, fragmentos de *Scheherezade* han formado parte de la banda sonora de varias películas: *Lost in a Harem* de Charles Reisner (1935), *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick (1971), *Simbad e il califfo di Bagdad* de Pietro Francisci (1973), *in una notte di chiaro di luna* de Lina Wertmüller, entre otras. Fuente: La Música Clásica en el Cine. Internet: <http://lamusicaclassicaenelcine.blogspot.com/2010/08/scheherezade-1947.html>, consultado el 18 de Julio de 2013; 14h18.



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
puede interpretar como “aquellos que siguen”, “aquellos que la siguen” o “lo próximo ,
lo que viene” “deriva del verbo *suivre* del francés antiguo y en castellano sugiere una
idea de continuidad”⁴¹

Laird plantea que:

“[...] la Suite en su momento genera cierta influencia que es tomado por demás
compositores donde surgen etapas de creación, técnica, para la estilización de
formas grandes[...]”⁴²

Entonces existe el hecho histórico donde se empieza a aceptar el término Suite
para estandarizar una serie de danzas. Es evidente que el término se uso para
caracterizar generalmente a composiciones de *allemandes, courantes, sarabandes y
gigas*.

Se conoce que un noble francés, Denis Gaultier (1603-1672) fue uno de los
primeros compositores que ordenó las series de danzas empleando el término Suite por
la facilidad de agrupar las colecciones de danzas de cada tipo.⁴³

No existen opiniones consolidadas acerca de la aparición de la primera Suite,
pero existen referencias donde se acredita una Suite de cuatro fragmentos (*air,
courante, sarabande and jig*) al compositor Benjamín Sandley⁴⁴ con el nombre de
“*Sandley's Suite*”⁴⁵

En el proceso inicial de la Suite como tal existen importantes aportes de
compositores como Froberger⁴⁶ y Chambonnières⁴⁷ por la conocida versatilidad en

⁴¹ LAIRD, P., PhD. Información obtenida directamente en tutoría sobre el diseño del proyecto de tesis de maestría en julio de 2011, como parte del programa de postgrado de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Facultad de Artes, de la Universidad de Cuenca

⁴² LAIRD, P., *Ob. Cit.*, 2011

⁴³ HILL, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 139-140

⁴⁴ COOPER, B., 1989: 40

⁴⁵ La “*Sandley's Suite*” es una Suite del siglo XVII obra asociada al nombre del compositor incluida en la primera edición del texto “*Musick's Hand Maid*” (1663); aunque solamente la parte final está atribuida a – to Mr. Ben: Sandley– se cree que la Suite en su totalidad le pertenece. Fuente: Isnare Encyclopedia: Suite (music). Internet: [http://www.isnare.com/encyclopedia/Suite_\(music\)](http://www.isnare.com/encyclopedia/Suite_(music)), consultado el 19 de Julio de 2012; 18h50.

⁴⁶ Compositor, clavecinista y organista alemán del barroco (1616-1667), su obra se basa en las composiciones para teclado, sobre todo *Suites* y *Sonatas* que se ejecutan indistintamente al clave y al órgano. Fuente: Musique de chambre a Giverny: Froberger Johann Jakob. Internet: http://www.musicologie.org/Biographies/f/froberger_johann_jakob.html, consultado el 20 de julio de 2012; 15h33.



obras para teclado de la época y lo que marcaba un precedente a la condición estilística que generaron con respecto a una tendencia que se surgió en Inglaterra que consistía en agrupar los tipos de danzas en Suites que consistían de tres o cuatros movimientos.⁴⁸

Unos de los primeros compositores que dan opiniones sobre esta forma instrumental fue Thomas Mace⁴⁹, quien sostenía que la Suite era una improvisación a manera de preludio que constaba de *Allemande*, *Ayre*⁵⁰, *Courante* y *Sarabande* las cuales se integraban al concepto general de la composición (*los conceptos de Allemande, Courante, Sarabande y Giga* los abordaremos en el transcurso del presente capítulo).

Existe una característica evidente de analogía entre Suite y Sonata por la forma de agrupar piezas constituidas en movimientos que deben ser interpretados en una secuencia, pero lo que distingue a la Suite de otras composiciones de forma grande, es la disposición en conjunto con elementos característicos de la danza con variaciones de ritmo y agógicas, además de la tonalidad, tanto como el carácter de cada uno de los fragmentos de la composición, como criterio de diferenciación. Otras analogías que se usaron para referirse al término Suite en su momento fueron, *Partita*⁵¹, *Obertura*⁵², *Danzas de Suites* y en pocas ocasiones *Ordre*⁵³.

⁴⁷ Compositor y clavecinista francés, nacido en París (1601-1672), entre los escasos datos que han llegado hasta nuestros días acerca de la época de formación y de los primeros años de profesión musical de Chambonnières, es el suceso de que ya desde 1632, este compositor apareciera mencionado como miembro regular de la institución musical asociada a la corona francesa. Sus obras han llegado a la actualidad gracias a la edición de dos volúmenes impresos que el mismo compositor publicó en 1670 y que constaban cada uno de treinta obras. Fuente: *Musique de chambre a Giverny: Chambonnières* <http://www.musicologie.org/Biographies/c/chambonnieres.html>, consultado el 22 de Julio de 2012; 19h17.

⁴⁸ HILL, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 381

⁴⁹ Compositor y musicólogo inglés (York 1613 - Cambridge 1709), en su juventud Thomas Mace fue cantante en el Trinity College en Cambridge. Luego regresó a York antes de retornar a Cambridge, después se asentó definitivamente en Londres, donde publicó su valioso libro. *Monumento de la Música* en 1676, que trata sobre sus experiencias pedagógicas así como el percibía el desarrollo del discurso sonoro de su época donde sus ideas son aceptadas en la actualidad. Fuente: *Musique de chambre a Giverny: Mace Thomas*. Internet: http://www.musicologie.org/Biographies/m/mace_thomas.html consultado el 24 de Julio de 2012; 16h33.

⁵⁰ Ayre es un género-canción que se interpretaba con acompañamiento de laúd que tuvo su apogeo en Inglaterra a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Se conoce que las composiciones eran de carácter elegante y de métrica estrófica, es decir las estrofas tienen la misma música para todas sus partes. Fuente: *Encyclopedia Britannica: ayre*. Internet: www.britannica.com/EBchecked/topic/46576/ayre, consultado el 24 de Julio de 2012; 16h43.

⁵¹ Nombre al cual se denominaba a una sola pieza instrumental de los siglos XVI y XVII, para referirse a colecciones de piezas musicales y como sinónimo de Suite Johann Sebastian Bach escribió dos grupos de Partitas para instrumentos distintos, las Partitas para teclado solista Opus 1, que era conocido como el *Klavierübung*, una Suite adicional en si menor, la obertura a la francesa, que frecuentemente era llamada



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

Con respecto a la música de cámara u orquestal en Francia sabemos que las danzas estaban organizadas en suites y conciertos con mixturas de los estilos francés e italianos, de donde se preparaban los bailes como elementos básicos para obras escénicas para cubrir eventos cortesanos de importancia.

En los pueblos de habla germana al parecer se tuvo una especial propensión de las colecciones de danzas sin que necesariamente sean concebidas para eventos teatrales, en oposición al repertorio que se interpretaban en las cortes francesas durante el siglo XVII. En Alemania la atención que causó la suite se convirtió pronto en una especialidad que manejaban los compositores de la época, donde se tienen registros de alrededor de trescientas obras, algunos componentes de estas piezas en su mayoría presentaban movimientos con introducciones definidas.⁵⁴

El primer compositor alemán que se tiene referencia utilizó el término “*Sonate de la cámara*”⁵⁵ para referirse a una colección de suites fue Johann Rosenmüller⁵⁶ en

simplemente obertura francesa, Partitas para teclado, Partitas corales, para órgano, tres partitas para violín solo que se combinaban con las Sonatas. Fuente: Encyclopedia Britannica: Partita. Internet: <http://www.britannica.com/search?query=partita&page=2>, consultado el 5 de Agosto de 2012; 21h20.

⁵² Obertura es una introducción instrumental de una Ópera u otra obra dramática sea esta musical o no. Las Óperas iniciales, que datan de principios del siglo XVII, no poseían oberturas pero tenían en cambio una introducción que hacían los vocalistas en la que realizaban un resumen de la acción que se iba a desarrollar acto seguido. Las introducciones instrumentales se empezaron a utilizar a mediados del siglo XVII, cuando se desarrollaron dos formas características: la obertura francesa, que fue desarrollada por Jean Baptiste Lully, y que estaba compuesta de dos partes, la primera lenta y estática y la segunda rápida y con muchos detalles contrapuntísticos; y la obertura italiana, desarrollada a finales del siglo XVII, porque tenía tres secciones: rápida, lenta y rápida. Fuente: Encyclopedia Britannica: overture. Internet: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/436036/overture>, consultado el 6 de Agosto 2012; 22h01.

⁵³ Con el término *Ordre* se denominaba a la Suite que se interpretaba en Francia en los siglos XVI y XVII, del mismo modo como se utilizaba el término Partita en los pueblos de habla alemana a pesar de que el origen del término sea italiano. Fuente: <http://generosyformasmusicales.com>, consultado el 7 de Agosto de 2012

⁵⁴ HILL, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 322

⁵⁵ La denominación "Sonata de cámara" la encontramos típicamente en el barroco para designar una forma musical muy específica: la secuencia de movimientos rápido-lento-rápido. Como contraposición está la *Sonata da chiesa* ("iglesia" en italiano), con su secuencia lento-rápido-lento-rápido. Fuente: Musi 4360. Internet: <http://www.aug.edu/~cshotwel/4360.sonatadachiesa.htm>, consultado el 8 de Agosto de 2012; 23h40

⁵⁶ Compositor alemán (1615-1684) Rosenmüller asistió a la Lateinschule en Oelsnitz, y la Universidad de Leipzig, donde estudió teología. También en Leipzig, fue profesor de música en la Thomasschule. Se convirtió en el organista de la Nikolaikirche en 1651. En 1658, se había trasladado a Venecia, Italia, donde compuso y tocó la trompeta en San Marco. Pasó los últimos años de su carrera como maestro de capilla de la corte de Wolfenbüttel. Fuente: cyberhymnal: Johann Rosenmüller. Internet: http://www.cyberhymnal.org/bio/r/o/rosenmuller_j.htm, consultado el 14 de Agosto de 2012; 13h46.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

1667. En la misma línea el empleo del término “*ouverture*” que refiere a la colección de Suites que empiezan con una introducción, era típicamente de uso alemán; los alemanes eran muy cuidadosos de la denominación de las composiciones, ya que estos indicaban intrínsecamente las actitudes socio-culturales reflejadas en la enorme producción de sus Suites; en el siglo XVIII el término “*ouverture*” planteaba el significado a todo el conjunto de colecciones, en su caso tenemos las suites orquestales de Bach⁵⁷.

En la Inglaterra del siglo XVII las colecciones de Suites finalizaban con un carácter diferente planteado en la jerarquía tonal inicial del movimiento, además con una variación en el ritmo y los aspectos formales, sin embargo en las características esenciales de las composiciones inglesas, como la organización secuencial, la estructuración por danzas, el tratamiento de las ornamentaciones presentaban analogías con respecto a las *Suites francesas* y las *partitas*; en este caso Bach se aparta sustancialmente de la tradición alemana, incluyendo un preludio para cada suite, donde esta forma presenta una gran complejidad en la ejecución técnica, con una gran elaboración contrapuntística donde plantea una serie de temas y contratemas con libertad, donde se respeta la unidad en la tonalidad del preludio, y son los elementos principales de sus Suites inglesas⁵⁸.

La Suite o las colecciones de Suites de la época del barroco generalmente presentaban una forma Estándar en la organización que se estableció a lo largo del siglo XVII, que estaban caracterizadas por cuatro danzas principales en el orden correspondiente: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gigue*, que fue adoptado por la

⁵⁷ Compositor alemán (1685-1750); la densidad y complejidad de su obra son tales que los analistas y comentaristas han descubierto una significación religiosa, numerológica y semiótica que raramente se encontraría en la música de otros compositores, Bach abraza prácticamente cada género musical de su tiempo a excepción de los dramáticos de la ópera y el oratorio (sus tres “los oratorios” que son oratorios solamente en un sentido especial). Bach abrió nuevas dimensiones en virtualmente cada departamento de trabajo creativo al cual dio vuelta, en formato, calidad musical y demandas técnicas. Sus trabajos pronto fueron adoptados como modelos para las nuevas generaciones de músicos. Representa para los alemanes el pasado de la época barroca, en donde se rechazaba ya el barroco estético a favor de uno nuevo. Los géneros musicales existentes antes de Bach adquieren en la obra del compositor alemán una personalidad nueva. Johann Sebastián Bach había conocido en su juventud las obras de los compositores franceses del barroco, y de los barrocos italianos sobre todo Vivaldi. La música de Bach constituye, pues, un fenómeno único y fundamental que influye sobre el desarrollo de la música en Occidente. Fuente: Musique de chamber a Giverny: Bach Johann Sebastian. Internet http://www.musicologie.org/Biographies/bach_js.html, consultado el 16 de Agosto de 2012; 20h38.

⁵⁸ FROST, M., en *Historical Companion to Hymns Ancient & Modern*. London: William Clowes & Sons Limited, 1962: 688



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

mayoría de los compositores de la época mencionados en este capítulo; sin embargo el pensamiento musical de Bach en su momento hace que esta estructura estandarizada evolucione al incluir en sus suites una cantidad de variaciones, y el de sustituir un tipo de danza con otras para dar una mayor unidad al discurso musical. En este aspecto se incluyeron en las suites algunos movimientos como: *Bourrée*, *Gavotte*, *Air*, *Pavana*, *Gallarda*, *Passepied*, *Siciliana*, *Chacona* así como también otras composiciones menos frecuentes: *Rigodon*, *Fanfare*, *Scherzo*, *Saltarello*, *Polonesa*, *Badinerie*, *Passacaglia*, *Fandango*, entre las más importantes. Se interpretaron otras piezas que no representaban el carácter de danza, pero se las incluía en espacios de introducción o en interludios como *Fantasías*, *Arias*, *Pastorales* y *Toccatas*.

Al respecto de lo mencionado presentamos el siguiente gráfico de clasificación de las piezas vocales e instrumentales, así como también las piezas que constaba la *Suite Barroca*.

Como una simple lista de referencia no exhaustiva, para tener una idea de aproximación de la cantidad formas musicales y algunas analogías con respecto a la Suite:

Instrumentales	Vocales	Mixtas
Allemande	Aria de bravura	Aria
Arabesca	Arietta	Balada
Badinerie	Ariosso	Canon
Bagatela	Canción	Elegía
Ballet	Cantata	Habanera
Barcarola	Canto gregoriano	Intermezzo
Berceuse	Cavatina	Romanza
Bourrée	Concertante	Serenata
Capricho	Coral	
Cassazione	Dúo	
Chacona	Lied	
Concierto	Madrigal	
Courante	Misa	
Cuarteto	Motete	
Divertimento	Ópera	
Estudio	Opereta	
Fantasía	Oratorio	
Fuga	Pasión	
Gallarda	Salmo	



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

Giga Impromptu Invención Marcha Mazurca Minué Momento musical Musette Nocturno Obertura Partita Pasacalle Pavana Poema sinfónico Polca Preludio Rapsodia Ricercare Rondó Scherzo Sinfonía Sinfonía concertante Sinfonietta Sonata Sonatina Suite Tiento Toccata Trío Vals Variación Sarabande	Recitativo Réquiem Villancico Zarzuela	
---	---	--

Cuadro de piezas principales (básicas) de la colección de Suites, piezas de uso frecuente (no principales) y piezas de uso poco frecuentes de la *Suite Barroca*:

Piezas principales Básicas	Piezas no principales	Piezas de uso poco frecuente
Allemande Courante Giga Sarabande	Air Bourrée Chacona Forlane Gallarda Gavota Hornpipe	Alla spagniol Badinerie Branle Bounlagere Combattans Contradanza Ecossaise



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

	Minueto Musette Obertura o preludio Pavana Passepie Rondó Siciliana	Fandango Fanfare Fanfarinette Fantasía Harlequinade Loure Plainte Polonesa Passacaglia o pasacalle Pastorale Rejouissance Rigodón Saltarello Scherzo Sommeile Toccatas Volta
--	---	--

1.3 Generalidades de la música del Barroco

Se conoce con el término Barroco al período que comprende desde 1600 hasta 1750, la historia de la música lo contextualiza entre el *Renacimiento*⁵⁹ y *Clasicismo*⁶⁰,

⁵⁹ El Renacimiento es la transformación que con respecto a la Edad Media, es sujeta la cultura europea durante los siglos XV y XVI. Es una idealización que alude a la nueva vida que cobra por esa época la cultura greco-latina. A este renacer se unen la aparición de la imprenta, los descubrimientos geográficos, el desarrollo económico y el crecimiento de las ciudades, como un inicio del mundo moderno.

Se lleva a cabo en este período un reencuentro estético con el pensamiento y las formas clásicas correspondientes a las antiguas culturas griega y romana, adormecidas en la Edad Media. Fuente: Camino de la Música: La música en el renacimiento. Música renacentista. Internet: <http://caminodemusica.com/featured/la-musica-en-el-renacimiento>, consultado el 17 de Septiembre de 2012; 21h03.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

aunque antes ya existían ciertos elementos barrocos. En relación al término de la palabra Barroco se hace mención que la utilizaban algunos críticos de arte en etapas posteriores al referirse a elementos de la arquitectura, para designar a una construcción pesada, demasiada elaborada; su origen según algunos dialectos castellanos, y lenguas latinas romanzas nos presentan analogías en las palabras como, “barrueco”, “*barlocco*”, “*brillocco*”, “*barrococo*”, que se podrían significar “perla irregular” o “joya falsa”, en lo posterior se estandarizó este término para referir de manera despectiva a la exageración, la sobrecarga en la ornamentación, que presentaba un claro contraste a la sobria racionalidad de la época, finalmente historiador alemán de arte Heinrich Wölfflin⁶¹ (1864-1945), lo posicionó como un período en oposición al renacimiento.

Es un período de gran importancia en la producción y práctica performativa en todo el contexto de la Historia de la Música. En este período la sociedad es parte de una transformación por eventos que surgieron como consecuencia del siglo anterior, épocas de crisis, tanto económica como de pensamiento espiritual, problemas relacionados al

⁶⁰ El Clasicismo es un periodo que se enmarca entre el Barroco y el Romanticismo. Suele fecharse convencionalmente entre 1750 (muerte de Bach) y 1827 (año en el que muere Beethoven). Es una etapa corta que marca la transición de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea.

El clasicismo es una época de ilustración, un movimiento intelectual promovido por la burguesía y los grupos de poder de la nobleza.

En este periodo se produce una vuelta a los ideales de la cultura clásica grecorromana, basados sobre todo en el equilibrio, la sencillez y la belleza (dejando atrás el estilo recargado del Barroco); por ello, en el resto de las artes se conoce a este periodo como "Neoclasicismo". No sucede esto con la música, ya que no pueden copiar los modelos clásicos porque no nos han llegado; sin embargo, sí van a compartir la “búsqueda de la belleza” y la “perfección formal”.

Entre los precursores de la música de este periodo podemos nombrar a tres compositores que se van a convertir en las grandes figuras de este periodo son Haydn, Mozart y Beethoven, que trabajarán en Viena, ya que ésta es considerada la ciudad más importante dentro del contexto musical. Fuente: www.ciudadjardin.org/musica/musicajardin, consultado el 17 de Septiembre de 2012; 15h41.

⁶¹ Heinrich Wölfflin (21 de junio de 1864 Winterthur - 19 de julio de 1945, Zúrich) fue un famoso crítico del arte suizo, profesor en Basilea, Berlín y Múnich, que estuvo considerado como uno de los mejores historiadores de arte de toda Europa. Estudia en Basilea, en 1882, y posteriormente en Berlín y Múnich. Entre 1888 y 1898 realizó varios trabajos sobre el arte italiano en Basilea, y desde 1893 fue profesor en Basilea. Fue profesor en Berlín, durante un largo período (1901-1912) y otro tanto en Múnich (1914-1924), por lo que se lo considera un importante historiador del arte germánico. Definió la historia del arte como una historia más bien independiente del contexto social, económico o religioso a través del Renacimiento (siglo XVI) y el Barroco (siglo XVII). Expone sobre una "historia de los estilos", "la vida íntima del arte" (*Renacimiento y Barroco*). Analizó las diferencias de estos dos estilos insistiendo en que a finales del siglo XVII se produjo un cambio semejante pero de sentido inverso. Concretamente Wölfflin caracteriza el Barroco por cinco rasgos: 1) La búsqueda del movimiento real, por el hecho de que se construyan edificaciones con paredes onduladas y también la búsqueda del imaginario, por el hecho de que se pinten personajes capaces de acciones violentas. 2) Intento de sugerir el infinito. Este aspecto se muestra claro en el lago de Versalles. En este estilo el camino se pierde en el horizonte. 3) La importancia de la luz y de sus efectos. 4) El gusto por la teatralidad, por lo escenográfico y fastuoso. 5) La tendencia a mezclar las disciplinas artísticas. Fuente: scribd. Renacimiento y Barroco. Internet: <http://es.scribd.com/doc/29347437/Wolfflin-Heinrich-Renacimiento-y-Barroco>, consultado el 28 de agosto de 2012; 22h30



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

comercio y el control que ejercía la iglesia sobre asuntos de poder respectivamente.

Estos eventos sumado a la existencia de monarquías absolutas dominando el poder político de Europa, tendrá su reflejo en las artes, de manera fecunda y con importancia posterior para el mundo de la cultura y la ciencia.

En esta época interactúan personajes notables en el espacio de la literatura como *Lope de Vega*, *Calderón*, *Moliere*; destacamos del mismo modo a importantes científicos como *Galileo Galilei* o *Isaac Newton*; en la pintura artistas como *Velázquez* o *Rembrandt*.

El pensamiento estético de la sociedad barroca resalta el debate filosófico de los polos opuestos: *la razón* y *el sentimiento*, lo primero en fundamento de la búsqueda lógica del pensamiento enmarcado en razonamientos científicos y el sentimiento que surge como transformación y utilización de las manifestaciones artísticas. En la música la premisa razón-sentimiento se hace evidente ya que, se intensifica una búsqueda en el concepto de codificar los parámetros musicales como ritmo, tonalidad, textura y contrapunto⁶².

Desde una aproximación estilística en este período tienden a desarrollarse un estilo *concertato*⁶³, que proviene de las prácticas del renacimiento, por el uso generalizado de contrastes en el timbre, dinámica, la textura, densidad instrumental, especialmente de grupos vocales e instrumentales que comparten en sí un mismo material temático, por otra óptica, surge también un estilo *representativo*⁶⁴ como una necesidad estética de replantear la relación entre lenguaje musical y lenguaje verbal. Este debate se inicia para comprender la práctica polifónica del período anterior,

⁶² RAYNOR, H., 1986: 201

⁶³ Considerado como una de los estilos más importantes del barroco. *El concertato* es una técnica que se basa en contraponer distintos planos sonoros y timbres de un grupo de instrumentos, y se organiza en base a tutti, concertino, solista. Este estilo se utilizaba para darle mayor expresividad a la música. Fuente: cpms: Estilos y Formas I. Internet: <http://cpms-estilosyformas.blogspot.com>, consultado el 19 de Septiembre de 2012; 16h46.

⁶⁴ Por estilo *representativo* se entiende al conjunto de prácticas que se dan en la ópera y sus formas afines y tienen dependencia del recitativo y de la declamación dramática. Esta práctica se plantea como base la expresión afectiva a través de la música. Fuente: Facultad de bellas Artes: Conceptos vinculados a la música del barroco. Internet: http://www.fba.unlp.edu.ar/hmusicaly2/Historia1/ficha_de_catedra_barroco.pdf, consultado el 19 de Septiembre de 2012; 23h50.



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
considerada como inadecuada para transmitir los afectos, como consecuencia de un
“sometimiento” del significado del texto a las reglas polifónicas en la composición⁶⁵.

Como consecuencia de los enunciados anteriores notamos una consolidación del sistema tonal, como una aspiración representativa de este período, que conlleva a la búsqueda de un tipo de verticalidad en la armonía, estructura en el pensamiento acórdico lo que sentará de cierto modo las bases para el desarrollo y evolución de la tonalidad:

“La historia de la música entre 1600 y 1750, es la historia de la interacción y el desarrollo de estos principios[...]”⁶⁶

En el transcurso de evolución del período del barroco se derivan tres fases que demuestran la transformación en algunos elementos estéticos-musicales: el barroco temprano, el barroco medio y el barroco tardío. Las principales manifestaciones de estas etapas las trataremos brevemente a continuación.

1.3.1 El Barroco temprano (1580-1630)

En esta etapa se puede apreciar con características definidas la estandarización de dos géneros contrapuestos, por un lado la música vocal y por otro la música instrumental. En los inicios del barroco la música instrumental resultó de dos situaciones divergentes; en el caso de la música vocal, que era de importancia litúrgica y la música de danza con carácter exclusivo profano. En el caso de la música litúrgica, esta cumplía un papel en ceremonias, como un traslado de una obra hecha *a capella* pasadas al instrumento:

“La que emula a la música vocal. Las más importantes son el *ricercare* y la *canzona*. En ambos casos se trata de música polifónica estructurada por el principio de la imitación, siendo el primero una suerte de motete instrumental, mientras que la segunda debe su origen a la *chanson* polifónica francesa. Este carácter imitativo no solo es el antecedente más claro de la *fuga*, muy difundida en el barroco tardío, sino que constituye la principal característica por la que la *sonata da chiesa* o de iglesia recibirá su denominación[...]

⁶⁵ RAYNOR, H., *Ob. Cit.*, 1986: 202

⁶⁶ RAYNOR, H., *Ob. Cit.*, 1986: 203

⁶⁷ UNP, Facultad de Artes, en Conceptos vinculados a la música del barroco, ficha de cátedra, 2001: 7



en el mismo caso tenemos la música que servía como interludio de las secciones vocales:

“[...] *tocata, fantasía, preludio, capricho, intonazione*: estos términos aluden a distintos tipos de música instrumental con origen en el período Barroco, que tienen en común su carácter cuasi improvisatorio, combinando pasajes homofónicos constituidos por acordes y recorridos de carácter virtuoso de pasajes escalísticos. Podían tocarse con diferentes funciones: como introducción a una obra vocal; para dar la nota al coro; o como obra instrumental relativamente independiente dentro de un contexto más amplio fundamentalmente vocal (celebraciones especiales, coronaciones, misas de matrimonios de la nobleza) [...]”⁶⁸

Otro elemento importante en los inicios del barroco era la *monodia acompañada*⁶⁹, que era la principalidad que se le otorgaba a la voz solista con un registro agudo, donde el acompañamiento consistía en una línea de bajo cifrado para indicar la verticalidad de la armonía.

Se destacan en el barroco temprano dos estilos, la *prima prattica*⁷⁰, que tenía antecedentes con la polifonía del madrigal, y la *seconda prattica*⁷¹, que era una especie de recitativo de la música vocal solista como subgénero de la monodia acompañada, con características señaladas anteriormente.

En esta época se destaca *Claudio Monteverdi*, dominando estos dos estilos, como representante de la ópera. Una de sus obras lo pone de manifiesto: *Lamento*

⁶⁸ UNP, *Ob. Cit.*, 2001: 7

⁶⁹ En esta época se la toma como una innovación, de los compositores barrocos, que consistía en la textura de una sola melodía con acompañamiento instrumental. Esta técnica permite la comprensión total del texto y transmite una mayor expresividad. Fuente: Música 3º ESO Jesuitinas: Monodia acompañada y bajo continuo. Internet: <http://musica3esojesuitinas.wordpress.com/2012/02/17/monodia-acompanada-y-bajo-continuo/>, consultado el 20 de Septiembre de 2012; 17h51.

⁷⁰ Término usado en Italia en los albores del siglo XVII para Distinguir el Renacimiento con estilo polifónico del estilo barroco. Fuente: Virginia Tech Multimedia Music Dictionary on line: Internet: <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>, consultado el 20 de Septiembre de 2012; 22h34.

⁷¹ La *seconda prattica*, a diferencia de la anterior, tiene como objetivo lograr la representación musical del texto, prestando la debida atención a un conjunto de sentimientos denominados *affetti*. Ahora la música busca despertar las emociones más intensas, expresar sentimientos extremos y cambiantes: de un violento dolor a una alegría plena. Refiere lo opuesto a la *prima prattica*. El término fue acuñado por Monteverdi para diferenciar su música de la de -por ejemplo: Palestrina o Gioseffo Zarlino, y describe a la música del barroco temprano que incursionó en mayores libertades armónicas y de contrapunto en relación a las rigurosas limitaciones de la *prima prattica*. Fuente: Virginia Tech Multimedia Music Dictionary on line: Internet: <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>, consultado el 20 de Septiembre de 2012; 22h38.



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
d'Arianna, con dos versiones, una polifónica y con *bajo continuo*⁷² que se utilizaba para acompañamiento solista.

“[...] el bajo continuo consta de dos instrumentos: uno armónico (Clave, órgano, laúd, etc.) que interpreta un cifrado numérico anotado sobre un bajo escrito; y otro melódico (viola da gamba, cello, fagot, , etc.) que ejecuta la línea de bajo completamente escrita. Generalmente se habla de “improvisación” en relación a la realización del cifrado. El concepto, en todo caso, difiere en su significado al que podemos utilizar en un contexto contemporáneo[...]”⁷³

El bajo continuo fue el generador de la textura “bipolar” elemento característico del barroco, y esto es causa de la separación entre la horizontalidad y verticalidad de manera necesaria, para poder expresar claramente los afectos de la obra.

1.3.2 El Barroco medio (1630-1680)

Se caracteriza por la expansión en toda Europa de elementos de la monodía y el estilo concertante, específicamente por Alemania, Austria, Inglaterra y España por consecuencia de la música italiana y la ópera. Se desarrolla la ópera del *bel canto*⁷⁴, término con el que se denominaba también a la *cantata*. Las formas musicales de este periodo buscan permanentemente, afirmar su estructura, sin abandonar su origen vocal o dancístico. Se hace una retrospectiva hacia el uso de texturas contrapuntísticas, la experimentación de los modos (de mayor a menor), sin embargo el tratamiento de la disonancia era todavía simple.

Hacia finales de este período se hizo evidente un aire internacional en la música en Europa, se mantiene los contrastes texturales entre los conceptos de estilos italiano y

⁷² Una característica de la música barroca que consiste en una parte de bajo que funciona de manera continua a lo largo de una obra, se figura para indicar la armonía, se le llama también bajo cifrado. Fuente: Virginia Tech Multimedia Music Dictionary on line: internet <http://www.music.vt.edu/musicdictionary>, consultado el 20 de Septiembre de 2012.

⁷³ UNP, *Ob. Cit.*, 2001: 3

⁷⁴ Término musical proveniente del italiano: canto hermoso, que hace referencia al arte y la ciencia de la técnica vocal que se originó en Italia hacia finales del siglo XVI y alcanzó su auge a comienzos del siglo XIX durante la era de la ópera del mismo nombre.

Rossini, Bellini y Donizetti son los exponentes más conocidos de este estilo; debe dársele crédito al compositor del siglo XVII, Pietro Cavalli, por introducir este concepto, pero su calma y sus fluidas líneas melódicas forman parte de un estilo diferente que pertenece a otra era completamente distinta.

El estilo del *bel canto* se caracteriza por enfocarse a la perfecta igualdad y uniformidad de la voz, el *legato* habilidoso, un registro superior claro, una estupenda agilidad, flexibilidad y un timbre dulce muy particular, enfatizando la técnica por encima del volumen, este estilo ha sido famosamente relacionado con un ejercicio que dice demostrar su sinopsis, donde un cantante sostiene una vela encendida cerca de su boca y debe cantar sin que la llama se sacuda. Fuente: PianoMundo Opera: El Bel Canto en la ópera: Internet: www.pianomundo.com.ar/operas/belcanto.html, consultado el 20 de Septiembre de 2012; 15h50.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

francés, sin considerar de importancia su origen: la llamada *obertura francesa* se transformo en un preludio en los tratamientos formales de las óperas italianas. Compositores que trabajaban en cortes alemanas o austríacas, mostraron cierto entusiasmo por el estilo francés, mientras que las características vocales e instrumentales italianas, fueron influyentes en el desarrollo de la cantata alemana⁷⁵.

Entre los compositores más importantes del barroco medio tenemos a Jean-Baptiste Lully en Francia, Henry Purcell en Inglaterra, Johann Pachelbel en Alemania y Francesco Cavalli y Luigi Rossi en Italia.

1.3.3 El Barroco tardío (1680-1730 aprox.)

Las novedades y expectativas en el referente de la producción musical de la época suceden en Italia, surgiendo un movimiento denominado *escuela boloñesa*, con representantes como Torelli y Stradella, los elementos estilísticos de esta escuela consistían en cadencias que se utilizaban para definir el marco formal con progresiones de quintas, además de acordes paralelos de sexta, retardos, un tratamiento elemental de la disonancia, el predominio de la música instrumental sobre la vocal, entre las principales características de esta escuela.

Las formas musicales en este período adquieren grandes dimensiones. El estilo *concierto* se amplía, del mismo modo la *ópera*. Y es característico el uso de *ritornelos*, contrastes entre los *tutti* y melodías solistas, destacándose texturas homofónicas, manteniendo el carácter del bajo continuo.

Es importante mencionar la influencia de la Iglesia católica, y su actitud reaccionaria contra los eventos y movimientos revolucionarios culturales y artísticos; los obispos de la época recomendaban “excluir” de las iglesias toda música que tenga “elementos impíos y lascivos”, también en mayor número estaban los músicos “oficiales eclesiásticos”, los que eran los únicos autorizados, para quienes el proceso

⁷⁵ SÁNCHEZ TEROL Antonio: La Música en el Barroco. Internet: <http://www.um.es/campusdigital/Cultural/opera%20y%20cantata.htm>, consultado el 20 de Septiembre 2012; 16h30.



musical sacro de la época estaba enfrentando el peligro de ser desplazada por otro proceso altamente contaminante y profano.⁷⁶

“Fue sumamente singular que destacados músicos de capilla, o simplemente allegados a la iglesia por sus virtudes musicales, desoyeran los mandatos del pontífice, como a las levantadas voces de obispos y sacerdotes aferrados a las tonalidades ambrosianas y gregorianas del pasado; tal los casos de Giovanni Palestrina y su amigo Giovanni María Nanito, quienes ya en 1610 proclamaban la muerte de la vieja música con frescos coloridos barrocos, además de himnos y salmos finamente ornamentados y elaborados[...]”⁷⁷

Es claro que la ejercitación del barroco estaba estrechamente ligada a la música eclesiástica, la visión que ofrece en ese aspecto el músico francés *André Maugars*⁷⁸ (ca.1580- ca.1645) de la corte de Jacobo I de Inglaterra con respecto a esto:

“[...]la música barroca se ejecutaba en las iglesias romanas, moderadamente de manera larga y espaciosa, con órganos montados a cada lado del altar mayor, con espacios para los coros a su alrededor. El maestro marcaba el compás a la cabeza del primer coro, acompañado por las mejores voces. Durante las antífonas podían oírse las sinfonías adornadas con sonidos barrocos por conjunto de violines, órgano y laúd[...]”⁷⁹

La mayor parte de los artistas y especialmente compositores de la época, tenían una fuerte relación con las monarquías y cortes nobiliarias, del mismo modo con el poder que ofrecían los grandes movimientos eclesiásticos, la corriente interpretativa y creativa de los compositores dependía de los gustos aristocráticos y esto se plasma en los diferentes estilos musicales del barroco.

“[...] durante el siglo XVII y comienzos del XVIII casi todos los compositores importantes estaban empleados por una corte, por una iglesia o por ambas[...]”⁸⁰

⁷⁶ CHAN, M., y KASSLER, J., en Rogers North's the Muscicall Grammarian and Theory of Sounds: digests of the manuscripts, 1988: 6

⁷⁷ CANEDO, A., en Sinfonía Virtual, 2008: 8

⁷⁸ Maugars fue un violinista francés, que según críticos como Marin Mersenne y Nicolás Hotman lo describen como el primer virtuoso francés de ese instrumento en particular por la capacidad de improvisación. Fuente: in their own words: André Maugars, Music from Italy. Internet: http://www.cengage.com/music/book_content/049557273X_wrightSimms/assets/ITOW/7273X_32_ITOW_Maugars.pdf, consultado el 21 de Septiembre de 2012

⁷⁹ WALKER, E., 1952: 65

⁸⁰ HILL, J. W., *Ob. Cit.*, 2008: 20



Mediante mecenazgos se apoyaron los movimientos artísticos y culturales, como parte de esto surge la ópera, y su desarrollo fue posible a la dedicación de compositores y poetas pertenecientes a las monarquías europeas, que con el uso de los recursos y alegorías musicales del barroco influyeron a fortalecer de algún modo las teorías absolutistas de este período.

Un aspecto importante en el discurso musical del barroco, el la divergencia de algunos compositores con respecto a los códigos interpretativos:

“[...]en la música barroca la notación de la partitura y la partitura de la interpretación no siempre coincidían. La notación no era más que un perfil esquemático de la composición. El intérprete improvisador tenía que rellenar, plasmar, y posiblemente ornamentar su contorno estructural. Esta práctica sirve de testimonio de los íntimos lazos de unión entre compositor e intérprete, y composición e improvisación, cuyo resultado es la casi total imposibilidad de obtener una distinción clara entre éstos. La división del trabajo no había evolucionado hasta un punto en el cual se reconociera que la interpretación y la composición pertenecían a campos especializados y separados, como sucede hoy en día.”⁸¹

La tendencia de los compositores de este período, estaba relacionada a una libertad implícita en la creación e interpretación, ya que existía una relatividad en las formalidades técnicas, y en sus composiciones se podía advertir pasajes con dosis de libertad, afines a sus gustos propios. Con este antecedente hubo en el barroco tardío una transformación estilística-estética que apuntaba hacia la tendencia de lo concreto-ilustrativo. Es así que musicólogos como Francis Hutcheson⁸² en su tratado de 1728,

⁸¹ BUKOFZER, M. F., 1947: 376

⁸² Filósofo y musicólogo nacido en County Down, Irlanda Después de un breve periodo en que predicó como ministro presbiteriano, abrió una academia privada en Dublín en 1719. Allí escribió las obras sobre las que se asienta su reputación, entre las que destacan Estudios sobre la belleza, orden, armonía y diseño (1725), Estudios sobre el bien y el mal moral (1725), Ensayo sobre la naturaleza y la dirección de las pasiones y afectos (1728) y Aclaraciones sobre el sentido moral (1728). En 1729 regresó a Glasgow con el objeto de hacerse cargo del puesto de profesor de filosofía moral en la universidad y allí permaneció hasta su muerte. Hutcheson hizo aportaciones en los campos de la lógica, estética y epistemología que son interesantes en la historia de la filosofía por establecer los vínculos de relación entre el pensamiento del filósofo inglés John Locke y el del escocés David Hume. Sin embargo, la trascendencia de Hutcheson radica en su sistema ético que es, en gran medida, similar al del filósofo inglés Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury. Hutcheson abogó por un "sentido moral" que de un modo instintivo sirviera como un juicio del bien y a la vez como un principio de conducta, "benevolencia sosegada", que es la base del comportamiento humano, en oposición al interés propio. Fuente: epdlp.com: Francis Hutcheson. Internet: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=6877>, consultado el 22 de Septiembre de 2012; 23h40.



plantean en el barroco signos de nacionalidad, tiempo espacios y a actividades intelectuales:

“La música de este período lleva a dos fines: primero el de agradar a los sentidos, y eso se logra mediante la pura dulzura de la armonía, cualidad que se encuentra principalmente en la música barroca y de la cual tanto se ha hablado, y mucho se hablara aún, y segundo, el de excitar los afectos o encender las pasiones[...]”⁸³

De este modo, la aproximación estética del barroco tocaba el plano intelectual, con importancia en lo dramático y la búsqueda de una concepción que este enmarcada en lo “bello” y lo “concreto”; sin embargo en este período también hubieron modificaciones en lo referente a los instrumentos musicales de la época. Las características en la organología de las violas de “mano” y de “rodilla” y su presencia en conjuntos instrumentales desaparecieron por las ventajas prácticas del violín, del violonchelo de cuatro cuerdas, y del contrabajo, del mismo modo sucedía con las maderas al tratar de mejorar los tonos agudos y demasiados graves en el fagot y el oboe, los registros intermedios de las trompas y trombones, para de este modo reemplazar a los antiguos instrumentos de madera y metal.

En otro aspecto, el barroco se articulaba como un fuerte movimiento cultural, representando símbolos de intelectualidad social, especialmente como un giro en el lenguaje musical, que se apegaba más al romanticismo que al renacimiento.

Lo virtual y lo real fueron temas por los que se interesaron los compositores de este período, donde en la recepción de los oyentes se podía advertir espacios temporales de lo fantasioso y pomposo, disponiendo al arte la interacción individual del ser como mediador íntimo entre el artista y las masas receptoras.

El barroco se manifiesta como una de las épocas de gran importancia e influyentes, incluso para las sociedades occidentales actuales, con tendencias hacia nuevas corrientes compositivas, de cambios, transformaciones, adaptaciones e improvisaciones, además del uso del bajo continuo, como elemento principal y el desarrollo de la armonía tonal jerárquica que proveía fuertes contrastes sonoros.

⁸³ CANEDO, A., Ob. Cit., 2008: 8



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

En lo interpretativo el los compositores aceptan el uso y el desarrollo de las ornamentaciones y recursos de expresión, lo que provee una mejor tolerancia entra la música sacra y la música profana, ambas importantes para el desarrollo estilístico del barroco.

En el barroco se distribuyen los géneros, formas instrumentales y vocales, donde los géneros instrumentales alcanzan un gran desarrollo, como el concierto, la sonata y la suite.

La música instrumental presentó protagonismo, atribuido a su progreso al manejo de géneros y técnicas, concepto apegado a un mayor conocimiento académico de la organología de los instrumentos musicales, de este modo la música vocal y la música instrumental llegan a tener el mismo tratamiento; en este período aparece una nueva orquesta, antecedente de la orquesta moderna, se produce una transformación en la familia de instrumentos musicales, en el caso de las cuerdas llegaron a tener una mejor elaboración y perfeccionamiento, quedando modelos que han sido reproducidos hasta la actualidad. Se consolidan importantes familias de artesanos como los constructores de instrumentos Stradivari y Amati. En la familia de las maderas, hubo también un cambio, artesanos como los Hotterre trabajaron para dar origen a instrumentos barrocos de madera como el oboe, instrumento característico de esta época, el fagot, la flauta travesera y el piccolo.

Dentro de las formas vocales tenemos formas antiguas como el motete, la misa y tres géneros como el oratorio, la cantata. La ópera se levanta como el género vocal de mayor desarrollo e importancia en esta época.

A continuación incluimos el siguiente cuadro como referencia a algunos de los géneros y estilos musicales que se desarrollaron en este período.

Géneros Musicales del Barroco	Estilos Musicales del Barroco
Intermedi	Narrativo
Ópera	Expresivo
Semi-ópera	Recitativo
Monodia	Romance
Madrigal Concertante	Arioso
Madrigal Polifónico	Aria



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

Aire	Ornamental
Air de Cour	Improvisatorio
Canzonas	Sortisatio
Canzonetta	A Chapella
Cantata	Metabólico
Tocata	Brisé
Sonata	Luthé
Oratorio	Erudito
Variaciones	Grandioso
Passacaglia	Tocata libre
Ciaconna	Cantus Firmus
Passamezzo	Canto Llano
Romanesca	Coral Motete
Ricercar	Madrigal
Tiento	Melismático
Fantasia	Stylus gravis
Zarzuela	Stylus luxurians
Caproccio	Theatralis
Misa	Stile Imbastardito
Pasión	Anthem
Historie	Estilo virtuosista
Récits	Stylus Emfindsamer
Motete	
Gran motet	
Concerto	
Interludio	
Ballet	
Ballet comique	
Ryone	
Comédie- Ballet	
Tragédie- Ballet	
Ballet de Cour	
Chanson	
Volta	
Obertura	
Alemanda	
Courante	
Zarabanda	
Minué	
Rondó	
Giga	
Gallarda	
Pavana	
Branle	
Gavota	
Bourrée	
Contradanza	
Hornpipe	
Rigodón coral	
Canaria	
Entrée grava	
Loure	
Marcha	
In Nomine	



Anthems Masque Divertissement Sinfonie Concerts Spirituels Suite	
---	--

A manera de conocimiento general mencionaremos conceptos básicos de los elementos de las piezas que integraban la suite principal: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande Giga*, así como las piezas menos frecuentes que se utilizaron en la época: *Bourrée*, *Chacona*, *Gallarda*, *Minueto*, *Musette*, *Obertura*, *Pavana*, *Rondó*, entre otras.

1.4 Definición de las composiciones de la Suite, aproximaciones formales

1.4.1 Allemande

Literalmente de origen alemán, como producto cultural de sus danzas cortesanas, era la pieza básica que de manera general empezaba la colección de Suites, en ocasiones estaba precedida de un preludio o fantasía introductorios. Usualmente constaba de dos movimientos, *allegro* y *moderato* de forma binaria simple, esta danza se caracteriza por el inicio en anacrusa.

Por ser danza medieval un aspecto importante de recalcar es el uso de la técnica de repetición simétrica por secciones en lo referente a las células motívicas.

En el transcurso de los años 1650-1720 tenemos referencia que se integra ya a la suite, manteniendo su carácter noble, sobrio y moderado.

Aproximadamente de 1750 a 1755 la *Allemande* empieza a transformarse en términos rítmicos, 6/8, 2, 2/4, con influencia evidente de la sonata italiana; durante la segunda mitad del siglo XVII se hace muy popular en Francia una especie de *Allemande* de ritmo muy vivo a 2/4 que presenta elementos de una contradanza⁸⁴.

En la finalización del siglo XVIII el nombre de *Allemande* se denominaba en Alemania como una analogía de “*deutscher tanz*” o danza rápida, algo parecido al vals, en tiempo de 3/4 o 3/8, el esquema tonal partía en la parte primera con repeticiones de tónica-dominante y la segunda parte dominante-tónica, de esta manera vemos la

⁸⁴ HERRERA, F., y WEBER, M., en *Danzas en la música del Laúd, Guitarra y Vihuela*, 2003:03



recurrencia motivica que Bach emplea en sus suites y partitas con un estilo sobrio y con elementos contrapuntísticos. Esta composición tiene como característica especial el alternar los motivos contrastantes, el uso frecuentes de triadas y el uso de secuencias definidas.⁸⁵

Notamos en este punto un interés de los compositores de la época de trabajar con cierto grado de dificultad en la progresión teórica-práctica de la suite: el uso de motivos contrastantes, la integración de un tercer motivo hasta la expansión del rango del diseño melódico.

1.4.2 Courante

Proviene de la voz francesa *corriente* pero se sostiene según referencias su acervo italiano; su origen se remonta al Siglo XVI hasta mediados del siglo XVII donde ya forma parte como composición básica de la colección de Suites como danza en segundo lugar, en este mismo siglo existían dos corrientes: la *corrente* italiana y la *courante* francesa⁸⁶.

El estilo francés en un inicio tenía un tempo vivo y a dos tiempos, para en el siguiente siglo adoptar la métrica ternaria 3/2, ó 6/4 con frecuentes cambios en estas métricas conocida como hemiolas⁸⁷.

Refiriéndonos al estilo italiano el tempo rápido se caracteriza con una métrica ternaria (3/4, y con frecuencia 3/8) con diseños melódicos con acompañamientos de escritura más simple que el estilo francés⁸⁸.

Esta danza presenta una conexión de alternancia de saltos y elementos melódicos, lo que nos remonta al estilo francés utilizado por Bach utilizando la métrica

⁸⁵ Diccionario HARVARD de la Música, 2002: 24

⁸⁶ Enciclopedia LAROUSSE de la Música, 2001: 344

⁸⁷ Cfr. Diccionario Harvard de la música, 2002: 284 Hemiola es una estructura rítmica formada por función de alternar compases de 6/8 y compases de 3/4. Está formada por dos compases de tres tiempos (por ejemplo 3/4) que se ejecutan como si fuesen tres compases de dos tiempos (como el de 2/4). Alternándolos se percibe un patrón rítmico de 1-2-3, 1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2. En el compás de 6/8 (1-2-3, 1-2-3) se pueden alternar un compás de 3/4 (1-2, 1-2, 1-2). Como estilo la hemiola procede de un ritmo musical que procede de Nigeria.

⁸⁸ Sobre esta danza se encuentran numerosos ejemplos, desde los tañedores de laúd, y después en compositores españoles, italianos, franceses y alemanes de clave. Cabe mencionar que J. S. Bach explotó más el estilo francés, mientras que en su contemporáneo George F. Haendel se encuentran los dos estilos. Fuente: Virginia Tech Multimedia Music Dictionary on line: Courante. Internet: <http://www.music.vt.edu/musicdictionary/>, consultado el 18 de Agosto de 2012;



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
ternaria y ocupando el mismo lugar en la colección de danzas de la Suite, de tal modo que tenemos un carácter definido en la forma estructural de la composición que surge como una constante (A-B) y la construcción de las células motívicas tienen los cimientos en el uso y disposición de triadas “alternadas” con secciones melódicas⁸⁹.

Recalcamos la importancia del uso de la textura polifónica como elemento primordial de esta danza, lo que da una mejor apreciación al movimiento de las voces y el uso de secuencias para dar unidad al sentido de la composición.

1.4.3 Sarabande

Danza de característica lenta, escrita en compás ternario donde se acentúa el segundo pulso, su ritmo presenta la característica de negra y blanca de manera alternativa; el origen de esta danza no está establecido pero generalmente se acepta su origen español, a través de la invasión musulmana.⁹⁰

Las cortes francesas adoptaron la composición por su forma grave y moderada en los finales del siglo XVI, luego se tornó muy popular como danza puramente instrumental debido a las tablaturas y una serie de compendios impresos, en el caso específico del *Terpsícore*, de Praetorius⁹¹.

⁸⁹ Entre algunos compositores que trabajaron estas cualidades en la técnica compositiva tenemos a Georg Philipp Telemann, Haendel y Bach, quienes compusieron Suites ya sea para orquesta como para teclado. Compositores italianos como Corelli y Antonio Vivaldi, incluyeron movimientos denominados *corrente* en sus Sonatas da camera. Fuente: Encyclopedia Britannica: courante. Internet: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/140525/courante>, consultado el 20 de Agosto de 2012; 15h55.

⁹⁰ Si bien ha sido siempre considerada como danza de origen español, su descendencia es posiblemente lejana; según unos, procede de Andalucía, según otros, de danzas populares femeninas de fecundidad. Así mismo se ha dicho que procede de Oriente, por ejemplo de los moriscos, e incluso se ha hablado de una lejana filiación azteca. En el siglo XVI español, se conocían ya, como lo atestiguan los escritos de Cervantes, dos tipos de zarabanda, una viva y otra más lenta y compuesta. La forma rápida, fue la de la zarabanda popular que sufrió las intentivas de los poderes eclesiásticos y seculares (prohibición temporal por Felipe II), a causa de la lascividad e impudicia. No se debe olvidar que se trata de una danza cantada, cuyas palabras, por sí mismas (sobre temas amorosos y eróticos) la marcaron con un carácter licencioso. Fuente: Encyclopedia Britannica: sarabande. Internet: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/523858/sarabande>, consultado el 22 de Agosto de 2012; 12h23.

⁹¹ Michael Praetorius, Creuzburg, Turingia (1571-1621) compositor y organista alemán, considerado como uno de los intérpretes y compositores más versátiles de su época, por la influencia que tuvo en el desarrollo de las formas basadas en himnos protestantes. Praetorius es conocido en la actualidad por su obra *Terpsícore*, una colección de más de trescientas danzas y melodías francesas que el arregló. Fuente: Encyclopedia Britannica: Michael Praetorius. Internet: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/473672/Michael-Praetorius>, consultado el 25 de Agosto 2012; 14h06.



Las Sarabandas de la música instrumental italiana del siglo XVI son de tempo más rápido, pero según referencias de compendios y escuelas se encuentran en todas las agógicas posibles: desde el lento al impetuoso, pasando por el moderado. Encontramos Sarabandas en las suites para clavecín de Couperin, Rameau, Froberger, Telemann, Haendel y Bach⁹². En las colecciones de suite la *Sarabande* suele aparecer generalmente después de la *Courante*; y con el carácter de esta forma desatada de la danza lograba imponer un estilo ornamentado y sublime⁹³.

Como lo hemos expuesto, la evolución histórica de esta danza, presenta diversos elementos que han formado parte de transformaciones, en el contexto histórico y cultural de las sociedades de aquellas épocas, con diversas interpretaciones y adaptaciones referidas en cada país o cultura, manteniendo el estilo francés o italiano de la courante, o el estilo alemán de la alemanda, de sus tempos, sus métricas, del desarrollo en el plano cortesano o en la aristocracia.

Estamos ante el concepto de una danza que cayó en “desuso”, por una idea programática que estaba fundamentada en el texto, con variaciones de carácter y tempo con total dependencia del contexto social de la época, al no conseguir unidad de identidad, este género “experimental” lo olvidaron la mayoría de los compositores posteriores; sin embargo destacamos que esta danza, es el equilibrio en “el movimiento y carácter” de las colecciones de suites. Cabe mencionar en este punto la analogía existente entre el la suite y el género sinfónico con respecto a los movimientos formales, una similitud en su macro-forma, pues esta danza de movimiento sublime es el que balancea en equilibrio, reposa y prepara la finalización de la suite⁹⁴.

⁹² Después del período barroco, la Zarabanda cayó en popularidad y se utilizaba con intención histórica o pintoresca. Beethoven imprimió in ritmo muy marcado de Zarabanda, en la introducción de su apertura de Egmont, por alusión al tema del drama de Goethe (lucha contra la tiranía española). Incluso Erick Satie escribió en con espíritu arcaico en sus tres zarabandas para piano (1887), célebres por sus innovaciones armónicas, y que respetan el acento sobre el segundo tiempo; Debussy, por su parte, introdujo una zarabanda en su Suite Pour le Piano. Fuente: Oxford Music on line: Internet: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24574>, consultado el 26 de Agosto de 2012; 22h58.

⁹³ LAROUSSE *Ob. Cit.*, 2001: 1296, 1297

⁹⁴ Es el caso del género sinfónico, con un segundo movimiento lento y contrastante, y que forma como en la Suite el segundo tiempo de la obra.

Los movimientos anteriores como el preludio, alemanda, y courante, se asemejan al primer movimiento “allegro” de una sinfonía. La Sarabande, como lo hemos mencionado lo podemos asociar con el movimiento “adagio”, las danzas o movimientos “galantes” se asocian con el “minueto” sinfónico, y la giga con el “finale” sinfónico.



El gráfico siguiente muestra la analogía entre la forma de las colecciones de suites y el género sinfónico:

Género Sinfónico	Género Suite
Allegro	Preludio
	Alemanda
	Courante
Adagio	Sarabande
Minueto	Danzas galantes
Finale	Giga

1.4.4 Giga

Otro de los movimientos básicos de la colección de suites. El origen del término proviene etimológicamente del vocablo con que se denominaba a un instrumento que se utilizaba en Alemania para acompañar los bailes populares, “*geige*”.⁹⁵

El término sirve para describir a una danza con características de tonada ya que no era considerada como baile de la corte, pero se conoce, que parte de la nobleza la bailaba socialmente y algunos compositores de la corte trabajaron en la composición de gigas. Los compositores que trabajaron gigas en este aspecto fueron Bach y Haendel.

Se puso de moda en Inglaterra durante la época “isabelina” (1558-1603) donde hubo un intenso desarrollo económico y cultural, se introdujo con rapidez en Francia e Italia.

⁹⁵ De manera generalizada se considera en Europa el antepasado directo del violín, el *geige polnische*, mencionado ya en 1545 por los compositores alemanes Martin Agrícola y Michael Pretorius. Fuente: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/468124/polnische-Geige>, consultado 15 de Septiembre 2012; 23h05.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

“[...] Entre los puristas ingleses, la giga podía adoptar medidas binarias o ternarias, y lo mismo ocurría entre los laudistas franceses. Sin embargo, en Francia generalmente el ritmo era con puntillo y se anotaba como 6/8 ó 6/4. A menudo, el tema o motivo era repetido por las diferentes voces, y al inicio de la segunda sección de la forma binaria se presentaba de forma invertida (este es el tipo de gigas que generalmente escribe Bach en sus suites). En Italia, el tiempo era claramente más rápido, pero no se utilizaban ni la imitación ni la inversión. Durante la época barroca, la giga era frecuentemente la danza final de la suite instrumental, como por ejemplo, en las suites o partidas para claves de Haendel y J. S. Bach, donde puede apreciarse la predilección por el estilo francés[...]⁹⁶”

Esta danza presenta una estructura formal A-B, construidas por un motivo o idea musical que le da un sentido de equilibrio en lo referente al movimiento armónico, extensión de las secciones y la organización de las frases o períodos.

Generalmente se presenta escrita en compás de 6/8, 6/4, 12/8, 3/8, 9/8, ó 12/16, aunque en menor frecuencia existen gigas escritas en 4/4, cito el caso para la “giga” de la “Primera Suite Francesa de Bach que está escrita en 4/4 con textura contrapuntísticas con acentos en los terceros tiempos.

En Italia la giga presentaba figuras triádicas, con escalas secuenciales en valores de 12/8 de manera regular con tempo vivo, la textura es principalmente homofónica y sus frases están divididas en unidades de cuatro compases.

Las gigas francesas presentaban versiones que incluían ritmos punteados y acentuados en compás binario, (que podían ser compuestos y simples), sínkopas hemiolas y ritmos con elementos contrapuntísticos.

Estas características de las dos escuelas fueron adoptadas por muchos compositores de la época especialmente en Alemania⁹⁷.

El cuadro siguiente describe de manera breve las características más importantes de las piezas menos frecuentes de la suite. (Hoppin, R., 2000: 165):

Bourrée	Danza originaria de Francia, presenta un movimiento vivo en compás de 4/4, muy
----------------	--

⁹⁶ LAUROSSE, *Ob. Cit.*, 2001:522

⁹⁷ CLASICA 2, Revista de Ópera y Música Clásica, 2001: 12



	<p>popular entre los siglos XVII y XVIII. Comienza con una negra en anacrusa, posee un ritmo donde destaca la síncopa a base de negra más blanca.</p> <p>Durante el barroco se incluía en la suite como una danza opcional, después de la Sarabande. La forma es muy parecida a la gavota, con la cual se confunde con frecuencia.</p>
Chacona	<p>Esta forma instrumental es de movimiento lento, en compás de 3/4 en forma de variaciones. Su origen tiene ascendencia en América Latina como forma de danza cantada, se conoce que tuvo popularidad en España, e Italia en el siglo XVII, del mismo modo el término <i>chacona</i> aparece en Lope de Vega, Cervantes y Quevedo.</p> <p>Esta danza forma parte de la suite como una pieza independiente.</p>
Gallarda	<p>Danza cortesana de ascendencia italiana, de vivo movimiento en compás ternario. En la suite era generalmente la segunda composición precediendo a la <i>pavana</i>, de la cual tomaba el tema para transformarlo rítmicamente.</p> <p>La mayoría de las <i>gallardas</i> del siglo XVI, tenían un estilo sencillo y de textura homofónica con la melodía en la voz superior. Esta danza perduro hasta el siglo XVII, conservando la característica de estilo lento.</p>
Minueto (Minué)	<p>Danza de cuyos orígenes se remontan en Francia, de movimiento moderado y en compás de 3/4. Era la danza más popular en los círculos aristocráticos europeos hasta la finalización del siglo XVIII.</p> <p>En el siglo XVII, Bach lo incorpora a la suite. Se puede decir que se trataba de un <i>minueto</i> binario de estructura similar a la <i>sarabande</i>, pero sin ornamentaciones.</p> <p>La estructura que presentaba en la suite era a saber:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Minueto I. 2. Minueto II con Minueto II (doble) sin Da capo. 3. Minueto con Trío (Minueto II) y Da capo al Minueto I.



	<p>El minueto fue la única danza que persistió hasta el período clásico. Aunque la estructura barroca persiste, es decir, la que esta compuesta por <i>Minueto-Trío- Minueto</i>, la estructura interna se convierte en ternaria.</p>
Musette	<p>Es una danza de pastoreo o pastoril en compás de 3/4 cuyo estilo evoca el sonido de la gaita. Su característica principal es la utilización del bajo en forma de pedal.</p> <p>Esta danza se remonta a los ballets franceses del siglo XVIII como piezas para instrumentos de teclado. Con frecuencia la <i>musette</i> va ligada a la <i>gavota</i>, por lo que pertenece al género Suite, en el caso cuando la <i>musette</i> sustituye al trío de la <i>gavota</i> con la siguiente forma: <i>gavota-mussete-gavota</i>.</p>
Obertura	<p>Forma de composición de origen francés, que literalmente significa <i>apertura</i>. Consiste en una pieza, para orquesta generalmente, prevista para su ejecución en conciertos como obra independiente, y prepara una ópera, oratorio, ballet, o alguna obra de carácter teatral.</p>
Pavana	<p>Danza antigua de origen italiano de forma binaria y compás lento. En Italia se la conocía con el nombre de saltarello. Se emparejaba esta danza con la <i>gallarda</i>, ya que esta última poseía un carácter opuesto a la primera. Las dos danzas constituyeron parte de las colecciones de suites, siendo sustituidas posteriormente por la <i>sarabande</i> y la <i>giga</i> respectivamente.</p>
Rondó	<p>Composición de carácter vivo, de movimiento más bien rápido y frecuentemente utilizada en la construcción de la suite. Su estructura consta de un estribillo, que se alterna con diferentes coplas o estrofas. La parte principal es el estribillo, el cual se reexpone varias veces. Las coplas son diferentes entre sí y son en forma relativa independientes.</p> <p>El rondó ha sido a lo largo de la historia de la música, una de las formas musicales de importancia.</p>



1.5 Composiciones ecuatorianas en el contexto de la Suite.

“La música colonial americana comprende el período artístico que se desarrolló entre los siglos XVI y XIX. Musicalmente corresponde a la finalización del renacimiento y principalmente al barroco europeo. De acuerdo con los comentarios de críticos y cronistas de este período musical, muchos fueron los músicos que vinieron de Europa a América para instalarse en las capitales de los virreinos españoles del nuevo mundo. Progresivamente evolucionó el espacio cultural entre los dos continentes[...].”⁹⁸

Son pocos los compositores ecuatorianos que han incursionado en la Suite como forma musical, podemos mencionar a Luis Humberto Salgado con su Suite Atahualpa y a Terry Pazmiño con la *Suite Ecuatoriana N° 1*.

En 1933 Luis H. Salgado editó la *Suite Atahualpa* o el *Ocaso de un Imperio*, primera pieza suya de gran envergadura, compuesta en sus años juveniles como escenificable y escrita en formato de banda, siendo ejecutada por la Banda Municipal de Quito con motivo del IV centenario de la muerte del Inca. Se compone de varios movimientos, la *obertura* anuncia las Visiones Proféticas de Viracocha. El segundo movimiento es la *Fiesta del Sol* y el tercero la *Tragedia en Cajamarca*; en 1940 se estrenó en Washington su Suite *Atahualpa*. En 1941, ganó el Concurso de Composición organizado por la Sociedad de Música de Cámara de Buenos Aires con la Suite *Fiesta de Hábeas Corpus en la aldea*. En 1942 presentó un concierto para piano titulado *Consagración de las Vírgenes del sol*. Entre el 1943 y 1954 compuso su ópera *Cumandá*, la Suite ecuatoriana para orquesta a base de dos Ballets: *el Shyri* y *el Aborigen*, así como varias más para piano. Entre 1944 y 1946 escribió la *Suite Coreográfica*, más bien de corte tradicional. La *Suite Ecuatoriana N°1* de Terry Pazmiño, (de cuatro movimientos, el primero *Tonada Viajera*, el segundo *Pueblito Costeño*, el tercero *Tomasa Garcés* y el cuarto *Yumbo Brillante*) sin lugar a dudas presenta una cosmovisión integral que el compositor manifiesta hacia la importancia que tiene la identidad como parte fundamental de lo sentimental, con un lenguaje y paisaje musical comunicativo y relativo a nuestra antropología cultural. Pazmiño plasma en la Suite ecuatoriana este resultado con la constante búsqueda de nuestras raíces, en

⁹⁸ Fuente: apreciación musical blogspot: Apreciación Musical II. Internet: <http://apreciacionmusical2emba.blogspot.com/2010/10/barroco-latinoamericano.html>, consultado el 26 Septiembre 2012; 21h55.



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
una aproximación progresiva a las fuentes indígenas planteando una evolución significativa a las tendencias de nuestra música, desmitificando las influencias “academicistas” europeas planteando un redescubrimiento de la música popular latinoamericana. Cabe mencionar el aporte de compositores como: Gerardo Guevara con la *Suite Ecuador*, Carlos Bonilla con las *Suites Populares*, y la *Suite Andina*, donde emplea los ritmos Albazo, Pasillo, Tonada, y Sanjuanito. Ricardo Becerra con su *Pequeña Suite de Danzas Ecuatorianas*. Otros compositores ecuatorianos que han utilizado la forma Suite tenemos a Alberto Moreno, Carlos Coba, Jacinto Freire, José Ignacio Canelos, Corsino Durán, y Marcelo Beltrán entre otros.⁹⁹

1.6 El Pasillo, generalidades un acercamiento hacia lo identitario.

"El Pasillo, en esencia es y constituye el relato de la emoción infinita, es un relato íntimo, la confesión desnuda, de ese amor-deseo máspreciado de la vida misma. Que el pasillo es triste, que es llorón... ¿y qué? acaso el primer signo que da el ser humano a la vida, al nacer no es un llanto[...]"¹⁰⁰

Los elementos que la música construye a través de la creación, producción y recepción, comprenden en su contexto la representación de cultura, los procesos musicales en este plano deben tener una explicación cultural, y musical que permitan un nexo de equilibrio entre estas dos vertientes explicativas.

Los compositores nos sustentamos en fundamentos de orden cultural y condiciones de orden natural por medio de experiencias sensoriales que producen goces estéticos temporales en la compleja fisiología de recepción de los oyentes, como un espacio de:

"[...] omisiones, anticipaciones y recuperaciones sobre la doble periodicidad natural y cultural, que producen finalmente emoción cultural y placer estético, fruto de tensiones y remansos vacíos y plenitudes, pérdidas y reencuentros insospechados[...]"¹⁰¹

Pensamos que los componentes esenciales de la cultura se encuentran de manera natural en las representaciones simbólicas que se traducen en la "memoria colectiva" de sus pueblos, es una necesidad vigorizar los procesos inmersos en la cultura

⁹⁹ Guerrero Pablo, *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, tomo II*. (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, 2002)

¹⁰⁰ PRO MENESES, A., 1997: 19

¹⁰¹ LLINARES, J., 2003: 3



para garantizar su proyección en el futuro, y comprender que la cultura no solo es lo que se puede demostrar como valor tangible de lo antropológico, sino como manifestaciones semióticas de hechos externos que se perciben.

"La cultura se expresa tanto en lo social, lo económico, lo político, como en lo ideológico, en el mundo de las representaciones y los imaginarios simbólicos[...]"¹⁰²

Lo que un pueblo manifiesta en interacción con su producto histórico, se plasma en sus "memorias", donde los grupos sociales resultantes desarrollan sus prácticas para lograr testimonio de un pasado, desde la identificación colectiva de las masas dentro de un espacio determinado.

Este reconocimiento de las memorias colectivas y a sus formas que vienen dadas por la acumulación de experiencias tanto sociales, económicas y políticas, produce una inminente vinculación con la identidad nacional de un pueblo o de mejor manera con la de las "culturas nacionales", lo que determina la necesidad de un reconocimiento íntegro de los procesos identitarios nacionales. El fortalecimiento de lo identitario parte del pensamiento de los grupos sociales como desarrollo que parte de su producto histórico.

En la actualidad la concepción estética de lo identitario, sufre diversos cuestionamientos de las clases hegemónicas, además de las transformaciones que surgen de estos eventos, cuando solo consideran a la identidad nacional desde un contexto referencial y folclórico. Entendemos de manera convincente que la formación y desarrollo de las identidades de masas es parte de un proceso dinámico en constante cambio. Con esto la tradición y demás elementos que intrínsecamente denotan identidad son factores reguladores y orientadores de los cambios culturales que se producen.

Es evidente la contextualización de lo identitario con la manifestación de las llamadas músicas populares, surge el análisis, donde vemos una diferencia de músicas locales con otras que pertenecen a otros sectores, tanto geográficos como sociales, incluso en espacios cercanos de un mismo territorio, de tal manera que estas músicas de manifestación plenamente popular sirven de nexo con lo identitario.

"[...] lo identitario se expresa al ligar al individuo a un determinado grupo social, a una historia común, a una cultural local[...]"¹⁰³

¹⁰² GUERRERO ARIAS, P., 2002: 82

¹⁰³ LONDOÑO, M., 2002: 16



"Las músicas de tradición popular son especialmente útiles para canalizar dinámicas de articulación y reconstrucción del tejido social porque nos sensibilizan para asimilar, respetar y superar diferencias étnicas, culturales, religiosas, políticas[...]"¹⁰⁴

Creemos que las identidades van de acuerdo a una interacción semiótica (como disfrute de gestos simbólicos) para promover conceptualizaciones de lo que "se es", y de generar valores, así como buscar semejanzas dentro de nuestras diferencias, que partan de los sectores sociales. También es evidente que los sectores populares están subordinados a la clase hegemónica, lo que hace que estos sectores procuren la necesidad de reproducir pensamientos simbólicos contra lo que imponen estas clases hegemónicas. Sin embargo, advertimos una tendencia de generar uniformidades a través de grupos de poder mediante influencias políticas y culturales, desplazando a grupos importantes de la masa social.

"¿Cómo si no es mediante el ejercicio de una fuerza coercitiva y persuasiva ejercida por un grupo dominante, que grupos heterogéneos de individuos renuncian o pasan a un segundo término, con sus pautas propias y básicas de organización a favor de nuevas estructuras, nuevas reglas de actividad, nuevos símbolos de lealtad identitaria?[...]"¹⁰⁵

Cuando los grupos hegemónicos comparten las directrices políticas de una nación, su objetivo está en adaptar intereses que procuren uniformidades de pensamiento en culturas populares, urbanas y regionales, pero siempre en función de sus fines, nacen así, manifestaciones de culturas nacionales creadas por grupos dominantes de un estado.

La identidad existe también en el imaginario social como una construcción, que busca idealización de nuestros valores intrínsecos y de la relación que parte de las experiencias cotidianas con manifestaciones claras de nuestra antropología cultural, ese algo que nos lleva a identificarnos en el mundo real con el cual interactuamos. Entendemos entonces un proceso identitario como:

"[...] un acto por el cual el individuo se define, se clasifica o se identifica con un grupo al mismo tiempo que se diferencia de otro[...]"¹⁰⁶

¹⁰⁴ LONDOÑO, M., Ob. Cit., 2002: 17

¹⁰⁵ CRUZ, A., 2001: 1

¹⁰⁶ PENNA en LANDER, 1998: 5



Las corrientes musicales ecuatorianas se deberían considerar a manifestaciones que han surgido o se han creado en nuestro territorio, en el caso del *Pasillo* sabemos, que tiene ascendencia extranjera, que se lo conocía desde la época de la independencia por la difusión que hacían las bandas musicales traídas por el *Libertador Bolívar*, sin embargo, existe un momento histórico donde llega a ser parte esencial del pueblo ecuatoriano popularizándose en sectores mestizos, lo que no sucede con el sector indígena.

"[...] el componente indígena en el Pasillo estuvo siempre "al acecho", como a escondidas, y deliberadamente sus elementos musicales no formaron parte, por lo menos en las etapas formativas de su constitución[...] "Es importante recordar esta imposición que venía de lo religioso, lo hegemónico, y desde la música misma, pero dejando siempre de lado a los sectores indígenas[...]"¹⁰⁷

El Pasillo ha sido parte de un proceso cultural, buscando puntos de equilibrio, como un encuentro y búsqueda constante de lo identitario, no debemos olvidar el valor estético generado por la dinámica de los elementos culturales que lo personifican esto es, la rica producción en el catálogo de nuestra ciudadanía musical.

Si buscamos en el Pasillo la influencia necesaria de generar lo identitario, debemos buscar la carga cultural que tiene y el impacto que ha producido para las masas como una acción de validación. Se dice del Pasillo que encierra la "canción del desarraigo", que inspira a través de la "honda tristeza" de las melodías y sus versos, pero sabemos que más que un género es el emblema del sentimiento nacional, sin desconocer el proceso de nacionalización del que fue parte.

Creemos que el Pasillo es un generador de identidades colectivas, y por ende surge como el elemento más influyente en la unificación de la identidad nacional, donde las masas y su ecuación mestiza encuentran su cosmovisión en mayor o menor grado, el reconocimiento de las diferencias, la mediación histórica con relaciones de tiempo y espacio, la permanencia, cambio y la reinterpretación constante de la cultura y sus componentes, ilustran este punto.

1.7 El Pasillo, inicios

A través de la conquista, las manifestaciones culturales indígenas sufren influencias en aspectos estéticos, y un aislamiento de parte del orden religioso, generando una corriente de lo "profano" para describir cualquier componente que surgiera de esta

¹⁰⁷ MORA, M., 2003: 49



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

vertiente, sin embargo vemos la importancia que toma en lo posterior como elemento básico formativo para la música urbano-mestiza.

Los conquistadores debieron haberse motivado al encontrar otros códigos y lenguajes de comunicación artística, y a través del encuentro de nuevas experiencias sensoriales encontrar respuestas a sus momentos de sensibilidad y alborozo.

"La música indígena fue intencionalmente motivada por los conquistadores, pues aparentemente, les transportaba nostálgicamente a sus lugares de origen, tantos en añoranzas como en momentos de algarabía(danza). Se crea el denominado *San Juan* de los blancos que se plantará como un ritmo netamente alegre y festivo y pasará a la posteridad con el nombre de *San Juanito* para diferenciarse del *San Juan* tradicional de los indígenas. Ese se considera el punto de partida de la música urbano-mestiza[...]"¹⁰⁸

El establecimiento del régimen colonial y el crecimiento de la población mestiza sin dejar de lado la inminente influencia europea produce la difusión de ritmos como el pasacalle, el vals, la *polka* y el *costillar*, partiendo de las clases altas para luego insertarse en las masas populares.

"[...] los conquistadores españoles se amoldaron al ambiente musical autóctono y al uso. Sus danzas y melodías, agregándoles a las de su mayor gusto, un segundo período, pero sin modificar la escala ni su carácter, producto de lo cual se da la evolución de la música indígena del altiplano, pero también su desaparición de la región litoral[...]"¹⁰⁹

La música popular urbana es parte de un proceso y circunstancias históricas, donde ha sido parte de modificaciones en este devenir, pero su génesis se apropia de dos corrientes: la indígena y la española y en un menor grado de la africana. De lo indígena heredamos el carácter triste como parte del sistema tonal pentafónico, de esto, lo predominante de las melodías en tono menor.¹¹⁰

En los comienzos de las jornadas de independencia precisamente luego de la victoria del Pichincha, aparecen las denominadas *Bandas de viento*, que difunden elementos de la música popular de la época, aparece el Pasillo como principal generador de influencias mestizas, tocado por estas bandas, lo que ayudo a su inserción gradual en

¹⁰⁸ MORA, M., Ob. Cit., 2003: 38

¹⁰⁹ MORENO, S., 1996: 275

¹¹⁰ El *yumbo* y el *danzante* son en sí, vertientes formadoras de la *danza criolla*, conocida como *aire típico*, que junto al *albazo* y el *alza* son claros exponentes del criollismo musical ecuatoriano.



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
las masas. Podemos afirmar que el Pasillo es un género musical popular, urbano y vocal, con influencias del vals europeo y que llega a nuestras tierras en los inicios de la república. La manifestación del Pasillo en el Ecuador se reviste de popularidad, esta definido en compás de 3/4, y en consenso la mayoría de investigadores de este género sostienen que es una especie de trasplante europeo en el alma mestiza y que a través de los procesos en el tiempo toma forma en su nuevo ambiente, abarcando lo que fuera el territorio de la antigua Gran Colombia.

El Pasillo se nutre de los componentes geográficos y de la antropología cultural manifestada en lo urbano, quedándose en nuestro territorio:

"[...] contagiándose con el alma de nuestros paisajes y empapándome de nuestro espíritu entre lo sentimental y lo romántico, entre lo emotivo, alegre o melancólico, siempre dispuesto cantarle al amor, sus vivencias y su entorno[...]"¹¹¹

Según el historiador Jorge Núñez el pasillo sirve de nexo entre lo que se añora y se quiere en lo más profundo del ser para "mitigar las penas".

"[...] los soldados granadinos y venezolanos que fueron traídos a la guerra de independencia, y que en su gran mayoría lo hacían como víctimas de un forzado reclutamiento, al sentirse desarraigados de su suelo natal, nos trajeron también un ritmo que servía para desahogar infortunios y maldecir destinos desgraciados[...]"¹¹²

El pasillo producto de las migraciones culturales, con clara unidad en el mestizaje, es urbano con un proceso inicial que parte de la época republicana, sus carácter popularailable a través de pasos cortos y en cortos espacios evocan su nombre.

"[...] se advierte que el Pasillo no fue un estilo de baile suelto, sino más bien un baile de pareja agarrada[...]"¹¹³

Los grupos de poder lo bailaban a menudo con la finalidad de no mezclarse con las masas populares, ya que ellos como tradición habían elegido como fuente sonora a sanjuanitos, danzantes, albazos y yaravíes.

En los momentos actuales, el pasillo tradicional generalmente se presenta en el formato de guitarras y requintos, además de la lírica de sus textos de contenido

¹¹¹ GONZÁLEZ, en PRO MENESES, 1997: 12

¹¹² NÚÑEZ, J., 1980: 223

¹¹³ GUERRERO, P., 1995: 3



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

amoroso-poético, la mayoría de estas melodías presentan influencias de la poesía modernista en la década de 1910.

En un inicio el Pasillo se caracterizaba y expresaba su sensibilidad en las sociedades hegemónicas como baile de salón, y este grupo social aplicaba la diferencia al considerarlo como baile criollo y no indígena. Al parecer la influencia de los elementos indígenas se encuentran desvanecidos en este género, lo que no sucede con otras manifestaciones estilísticas: yumbo, danzante, aire típico, albazo y el alza, donde lo indígena prevalece.

El Pasillo en su concepto se fundamenta inevitablemente de antecedentes musicales europeos, en tierras americanas se nutre de un importante proceso formativo donde nuestros valores musicales desarrollan un discurso sonoro propio, apegado más a lo urbano, al movimiento de las ciudades y sus condiciones que a manifestaciones enmarcadas en lo folclórico.

Los componentes urbanos del pasillo se dan por la temática en el proceso creativo, generada por compositores y poetas de la década de los 20 y 30, que se ubicaron en la ciudades formando parte de las transformaciones sociales, culturales y políticas de la época, obteniendo una diferencia notable sobre la temática indígena.

Con esta visión tenemos una recurrencia sensible y amorosa en el pasillo, ternura y desarraigo en sus textos y la prevalencia del mestizaje, donde músicos académicos y populares forman un producto antropológico con características híbridas¹¹⁴ que se manifiesta en los componentes de sus células motílicas.

Para algunos compositores como Gerardo Guevara¹¹⁵ el Pasillo encuentra su espacio en nuestro país y se adapta de acuerdo a los rasgos culturales y formas

¹¹⁴ Se entiende por hibridación a los procesos socioculturales en las que las estructuras o praxis que existían de forma separada, se combinan y unifican con la finalidad de generar un nuevo producto o nuevas estructuras. El proceso de hibridación se puede medir como una serie de fenómenos musicales y como un fenómeno de las culturas urbanas, un ejemplo claro esta en la migración campesina y su adaptación a las duras condiciones de consumo de las urbes.

¹¹⁵ Los estudios europeos le permitieron hacer que lo popular se vuelva académico para fortalecer la identidad de la música nacional. Su aporte al pensamiento musical ecuatoriano es invaluable tras haber sentado las bases para la etapa de composición coral más importante del país. Formó parte de una importante tendencia en la creación y el estudio de música. Para 1930, año de su nacimiento, músicos del talante de Corsino Durán, Belisario Peña y Ángel Honorio Jiménez, Luis Humberto Salgado, Ricardo Becerra, entre otros, ya tenían como preocupación estética, la calidad y la falta de estudio de la música andina y oriental ecuatorianas. Para entonces, un joven Gerardo Guevara ya demostraba, no solo su maestría y buen oído, sino un amor inusual por los sonidos nacionales. Los estudios europeos le permitieron hacer que lo popular se vuelva académico para fortalecer la identidad de la música nacional. Su aporte al pensamiento musical ecuatoriano es invaluable tras haber sentado las bases para la etapa de composición coral más importante del país. Fuente: revista Familia.ec: Gerardo Guevara “Yo Soy



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

representativas sociales de las diversas zonas geográficas ecuatorianas, con características interesantes en su modelo y forma: el "Pasillo costeño", de tempo más vivo, incitando al baile, con analogías del Pasillo colombiano y *bambuco*; el "Pasillo serrano" de aire más melancólico y tradicional y que en los años 30 y 40 presenta una parte lenta y una segunda parte en *allegro*, como producto de la influencia de músicos académicos dando un importante giro en el discurso musical.

Un giro importante produce la Revolución Liberal, ya que de este evento resulta una transformación social con claras influencias sobre los músicos, desde este punto se procura la búsqueda de un lenguaje musical nuevo y propio acorde a las nuevas tendencias nacionalistas que se propician en Latinoamérica y una apertura del Ecuador hacia el pensamiento universal.

"La formación académica de estos nuevos músicos y la profunda influencia que significó la apertura del Ecuador hacia el mundo, se refleja en los primeros años del siglo XX, en los cuales compositores con buena formación académica incursionaron en la música de cámara y sinfónica, dejando de lado lo estrictamente popular. Pero sin renegar sus raíces[...]"¹¹⁶

El Pasillo ecuatoriano en su producción y recepción llega a tener su mejor momento en la llamada: "época dorada del Pasillo", donde se destaca una importante tendencia creativa tanto en el texto, como en la música.

"El esplendor de esta época incluye a un numeroso grupo de compositores que convierten a esta melodía en la más representativa del acervo musical ecuatoriano, que parten de un ritmo que ya tenía preferencia entre la población, para musicalizar textos de destacados poetas nacionales (especialmente los de la denominada "Generación Decapitada") como Medardo Ángel Silva, José María Egas, Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño; así como los textos de poetas postmodernistas como Alfredo Gangotena, Jorge Carrera Andrade, Miguel Ángel León, Gonzalo Escudero, Abel Romeo Castillo, César Andrade y Cordero, Remigio Romero y Cordero entre otros[...]"¹¹⁷

Las clases hegemónicas en esta época manifestaban una influencia hispana no solo en las artes, sino también en la corriente literaria, y su pensamiento estético, quizás

Música": Internet: <http://www.revistafamilia.ec/index.php/articulos-de-la-vida-hoy/2395-gerardo-guevara-yo-soy-musica>, consultado el 18 de octubre de 2012; 14h42.

¹¹⁶ GODOY, M., 1998: 4

¹¹⁷ GODOY, M., Ob. Cit., 1998: 4



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
como una reacción natural en contra del imperialismo de los Estados Unidos que tenía
injerencia mercantil y cultural, en algunos países de América.¹¹⁸

De este modo era evidente la tendencia de estas clases con la denominada poesía modernista, como un componente que reafirmaba el espacio de poder en un contexto intelectual.

“Complementando este punto, hay que considerar que las clases dominantes se sentían identificadas con la poesía modernista por ser ésta un indicador de alta cultura, intelectualidad y sensibilidad artística. De hecho, la mayor parte de los autores de los textos de pasillos de ese entonces pertenecían a las clases burguesas y aristocráticas del país, como por ejemplo: Camilo Egas, Lauro Dávila, César Maquilón, y Abel Romeo Castillo. Esta situación autentificaba y validaba al pasillo como una expresión cultural hegemónica[...]"¹¹⁹

El Pasillo ecuatoriano como canción del pueblo se ve influenciado por elementos musicales provenientes de otros géneros populares, disímiles en la forma como yaravíes lentos y lastimeros, sanjuanés, vales, serenatas lagarteras, gamas pentafónicas en los estribillos, discursos musicales apegados a lo académico y un sinnúmero de vivencias que permiten catalogarlo y emparentarlo con principales movimientos musicales del continente americano; algunos lo alinean con movimientos musicales característicos del fado portugués y según Segundo Luis Moreno plantea que se pueden distinguir claramente elementos del "toro rabón" tanto en el diseño melódico como en la verticalidad, y es en este género donde encontramos su columna vertebral en lo rítmico, y escuchando algunos registros procuramos entender en la forma de acompañamiento un cercano parecido al Pasillo.

Este ritmo en su música y lírica genera un apego a lo amoroso, al desarraigo, y al reencuentro, al embeleso y la narración sutil de lo femenino en una vertiente metafórica que produce un acercamiento a nuestras memorias olvidadas. Nuestro Pasillo una vez establecido en nuestro territorio es acompañante de los fenómenos de migración, y lo que esto conlleva como un pensamiento constante del retorno, del recuerdo de los sueños y realizaciones, del espacio geográfico, como un estado de recuperar lo que nos hace sentir ecuatorianos:

¹¹⁸ Es de importancia tomar en cuenta la participación de los Estados Unidos en eventos políticos, económicos y de soberanía sucedidos en esta época como la Guerra del Pacífico, la independencia de Panamá, Cuba y Puerto Rico a principios del Siglo XX.

¹¹⁹ WONG, K., en Actas del III congreso latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 1999: 5



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

"[...] de los que huyen de su tierra por falta de trabajo o de producción de ella; de los expatriados y desgarrados de esa partida; de los que premonitoriamente la visualizan; de los añorantes del origen y de los amores ausentes; de los nostálgicos de la patria chica[...]"¹²⁰

La migración representa un escape a situaciones que surgen de fenómenos sociales, especialmente económicos y se visualiza como una ruptura que se puede manifestar en cualquier clase social, como se ha evidenciado en nuestro país. En este punto el Pasillo es un vehículo de adaptación a una cultura diferente y a las nuevas condiciones que surgen de este evento, y hace que algunos pasillos permanezcan en nuestras vidas como un registro de nuestro inconsciente en la memoria, entendiendo que las necesidades existenciales o poéticas en la lírica sean menos importantes que las necesidades que parten de lo intrínseco del ecuatoriano: "del sentimiento profundo".

"La presencia del nacionalismo se expresa y trasciende por su carácter aglutinante y porque conjuga muchas historias parecidas hermanadas al proyecto de poner música y letra hasta a la maldita suerte[...]"¹²¹

1.8 El Pasillo en el registro y difusión

El registro de fuentes sonoras ha constituido desde el uso del fonógrafo y gramófono hasta las nuevas tecnologías actualmente, un valioso recurso, para la musicología comparada, posibilitando el registro como un elemento de recolección de material sonoro: expresiones culturales, lingüísticas y musicales de los pueblos para procurar una conservación a través del tiempo.

Del mismo modo la radio y la industria discográfica internacional ven la importancia estética del pasillo a principios del siglo XX, y lo sentimental en el texto y la lírica como referente comercial para la gente que lo escucha y lo consume, lo que fortalece en esa época su difusión y popularización. Se aprecia un reconocimiento internacional al pasillo por parte de compañías fonográficas al considerar al pasillo como género al la par que el tango o el vals, y ser el primer género con el cual se inicia el registro sonoro.

"[...] lo que comenzó como una estrategia para conquistar el mercado local fue concebido por los ecuatorianos de principio de siglo como un reconocimiento

¹²⁰ NÚÑEZ, J., 1980: 224-225

¹²¹ GRANDA, V., 1987: 5



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

internacional del pasillo, y por ende del país. De hecho, las compañías disqueras Columbia Y Víctor promovieron una imagen musical muy particular de Ecuador al seleccionar al pasillo y no otro género como la música ecuatoriana a ser grabada[...]"¹²²

En este aspecto, la difusión de este género también toma beneficios de la práctica performativa en eventos públicos y sus manifestaciones derivadas como retretas, serenatas lagarteras además de partituras y rollos de pianolas que ya se comercializaban en aquella época; sin embargo debemos mencionar que la radiodifusión de los registros hechos tuvieron mayor importancia en la popularización del pasillo, y a través de este medio tener el goce temporal de la escucha al alcance de la mano.¹²³

“[...] el Pasillo fue la música que se escuchó en los primeros gramófonos, la gran sensación tecnológica de fines del siglo XIX. En la década de 1930. La vida familiar estaba centrada alrededor de la radio, y por ende, del pasillo, ya que éste era el género musical más difundido, ya sea por las grabaciones en discos de pizarra o en vivo. Paralelamente, el pasillo acompaña al hombre enamorado en sus serenatas, en el cortejo y en la desilusión amorosa[...]"¹²⁴

Se conoce en el Ecuador un registro de discos antiguos, (pizarra o carbón) que forman parte del testimonio histórico en un discurso sonoro encaminado hacia la búsqueda de una uniformidad musical. En 1912 se envían matrices a Alemania para su fabricación 136 discos con 272 piezas, con registros hechos en Quito y Guayaquil. Las piezas grabadas consistían de 67 Pasillos, 47 Valses, 43 Canciones, 17 Marchas, 13 Polkas, 12 Pasodobles, 10 Habaneras y otros géneros musicales como Jotas, Barcarolas, Marineras, Romanzas entre otros.¹²⁵

De estas piezas registradas el 25% eran pasillos, en donde predominaba el estilo vocal con acompañamiento de guitarra, lo que evidencia que este género era muy popular en aquella época, lo que no sucedía con los géneros de manifestación indígena, a excepción de unos pocos Yaravíes, ningún otro género indígena fue registrado en la primera producción local.¹²⁶

¹²² WONG, K., Ob. Cit., 1999: 7

¹²³ El Pasillo procura carácter internacional, cuando grades cantoras latinoamericanas como Libertad Lamarque, por mencionarla grabaron Pasillos. Consuelo Vargas, de nacionalidad argentina, y primera voz del trío los reales, grabó “Lamparilla” y “Romance de mi destino” mucho antes de establecerse en el Ecuador. Cabe mencionar el aporte de Julio Jaramillo para la internacionalización con un buen número de Pasillos populares.

¹²⁴ WONG, K., Ob. Cit., 1999: 8

¹²⁵ GUERRERO, P., 1996: 24

¹²⁶ WONG, K., Ob. Cit., 1999: 6



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

En el siguiente cuadro se ilustra, (según Alejandro Pro Meneses, 1997: 13) un acercamiento al proceso evolutivo de las primeras grabaciones hechas de música latinoamericana y especialmente del Pasillo, condición importante para la popularización de este género, donde de algún modo se aprovecharía los avances técnicos de aquella época, para registro y posterior difusión:

Etapas del proceso de registro de música latinoamericana y ecuatoriana

1ª Etapa 1900 -1914	2ª Etapa 1915 -1935	3ª Etapa 1936 -1946
Primeras grabaciones de música Latinoamericana y ecuatoriana en Europa (Italia, Francia y Alemania). Temas con acompañamiento de bandas militares y se imprimen en discos de pizarra, sobresaliendo las habaneras, Pasillos y valeses.	Los registros se hacen en nuestro continente (La Habana, Sao Paulo y Nueva York). Participan artistas destacados de la época: Conchita Piquer, Pilar Arcos, Margarita Cueto, José Mojica, Juan Arvizu, Tito Guizar, José Moriche, Guty Cárdenas. Para esa época ya se daban a conocer grandes valores en la composición como: Francisco Paredes Herrera, José Ignacio Canelos, Nicasio Safadi, Víctor Valencia, entre otros.	Primeros registros realizados en nuestro país, por la Industria Fonográfica Ecuatoriana S. A. (IFESA). Se ofertan discos nacionales (Casa Encalada, Guayaquil) con predominancia del Pasillo y seguido en las preferencias por valeses y canciones, además de las primeras grabaciones del Himno Nacional del Ecuador.



Es de importancia mencionar en la tercera etapa, el nacimiento de la radiodifusión en el país con la fundación de HCJB, *La Voz de los Andes*, con características culturales en su programación sin dejar de lado su propósito evangelizador; este evento hace que se creen otras radios en algunas provincias, con un marcado estilo de priorizar programaciones en vivo, donde se marca un primer punto en la difusión local de la música nuestra.

Por otro lado el tema de la internacionalización del Pasillo resulta para algunos controversial, pues la búsqueda de un reconocimiento acorde a una realidad musical sin dejar de lado un análisis adecuado, de la forma, la textura y el estilo, donde se produzca un reconocimiento a las manifestaciones vernáculas, así como también las académicas, no se ha generado. Pero esto no es un impedimento de un logro real de globalización del Pasillo, pues sus componentes técnicos en la verticalidad, el diseño melódico y su originalidad en la temática, son elementos importantes para el pensamiento creativo. En algún momento debieron definirse políticas culturales claras en la difusión para que este género tenga las condiciones apropiadas en donde lo musical y estético se proyecten hacia una plena internacionalización.

"Está en nosotros, en la lucha de la sociedad civil y del Estado con políticas de largo alcance, el conseguir que se nos reconozca a través de la música y del Pasillo en particular en el exterior[...]"¹²⁷

1.9 El Pasillo, nacionalismo y nacionalización

El nacionalismo como movimiento social, se debe a circunstancias históricas que reafirman el pensamiento musical de naciones que creen en la importancia de sus manifestaciones propias en el contexto de la cultura, para con este suceso replantear el sentido de sus esencias musicales: sus danzas populares, con ritmos y melodías que luego formarán parte de un producto histórico propio. Una de las determinaciones con respecto al legado universal lo marcaría la revolución francesa y el surgimiento del liberalismo como doctrina.

Con respecto al movimiento musical en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, se produce un evento importante donde se anexan al discurso nacionalista generaciones nuevas, con un alto sentido estético de sus leyendas populares, del folclore

¹²⁷ CÁRDENAS, L., en MORA, M., 2003: 46



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

e incluso a derivar melodías de carácter pastoral, como un derrotero de liberación que definiría luego los argumentos estilísticos en sus obras. Las influencias en el pensamiento musical surgen como reacción a los regímenes de poder como el imperio austríaco y estados que mantenían políticas medievales.

Estos movimientos musicales buscan la fuerza en lo artístico como sentido de existencia, apegados a una corriente con elementos del romanticismo, donde la música se la utiliza como vehículo, en situaciones políticas profundas a partir de una base social con apego nacionalista, para de este modo apropiarse de lo artístico y musical como fortaleza de un estado.

"Las razones indispensables de los movimientos musicales nacionalistas, tienen que estar dirigidos a lo netamente artístico, siempre dentro de lo romántico, por lo que el nacionalismo no será sino un caso particular del Romanticismo aplicado a determinados países[...]"¹²⁸

Cada espacio geográfico toma matices que expresan la antropología cultural de cada país y su diversidad en lo sonoro, en lo rítmico y un tratamiento especial del diseño melódico, así como un tratamiento más profundo en la estructura armónica lo que servirá de base para las músicas de carácter folclórico. Podemos mencionar a *Chopin* como el más influyente compositor nacionalista polaco, a *Brahms* y *Liszt* como los pioneros de la música húngara y sus variaciones, y a *Musorgski*, que siendo de estilo nacionalista su discurso sonoro tiene matices románticos.¹²⁹

"El Nacionalismo Musical tiene dos tendencias claramente definidas: la primera, que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX, con características de corte romántico, en la que destacan los compositores rusos, para los que la música romántica del primer nacionalismo, no sólo era una afirmación de la música nacional, sino también, el ataque a determinadas autocracias políticas, puesto que en Rusia, aún bien entrado el siglo, la esclavitud permanecía vigente y los efectos de la Revolución Francesa apenas habían llegado. La segunda que se da en el siglo XX, y supone una renovación del lenguaje musical gracias a la extracción de elementos renovadores inherentes a la música nacional y a la incorporación del elemento popular, tal como sucede en el caso de Falla en España, de Bartók en Hungría y de Stravinski en Rusia[...]"

¹²⁸ VARELA, V., 2001: 2

¹²⁹ VARELA, V., Ob. Cit., 2001: 2



Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XIX, se caracteriza por el uso de formas breves en sus manifestaciones musicales, que estaban más dirigidas a los bailes de salón o música de baile de carácter popular con fines de esparcimiento. De este modo vemos en Centroamérica géneros como el jarabe, en el Caribe la Contradanza, Habanera y el Danzón, en Brasil el Baiao y la Modinha, en el Cono Sur las Zambas, Vidalitas, Chacareras, Milongas y Valses criollos con características puras del mestizaje.

Entrados en el siglo XX, se concibe una intención encaminada hacia el disfrute estético, como consecuencia de búsqueda de una identidad regional de lo latinoamericano.

La situación de la creación musical aquella época en América Latina, tienen vinculación con el tratamiento de los ritmos folclóricos los cuales están sometidos a la dialéctica de la temática formal, como un indicador del progreso del nacionalismo musical en el imaginario social con perspectivas críticas de estudio, que en su momento compositores como: Alberto Nepomuceno (Brasil),

Alberto Williams (Argentina), Pedro Allende (Chile), Manuel Ponce (México), corresponden a una generación fundacional con sus opciones estéticas, que se manejan entre el romanticismo tardío y el impresionismo, donde la recepción que tiene el discurso musical le entrega el carácter nacional.

En la década del 20 el repertorio se enfoca en la asimetría sonora con elementos polimétricos¹³⁰, donde hay un tratamiento especial a las superposiciones, y la búsqueda de nuevos recursos técnicos que permiten la evolución de los elementos tradicionales.

Héctor Villa-Lobos, representa la figura central de las tendencias musicales y para esta época compone su serie de *chorus*, para luego componer todas sus *bachianas*. También se aprecia la influencia en Brasil del compositor francés Ariel Milhaud, y de Ernesto Nazaret que plasma en una producción discográfica, su creación que tiene características de hibridación del folclore tradicional acorde con las nuevas tendencias de la época, donde lo popular y lo culto están en constante interacción: la modernidad académica con elementos tradicionales.

¹³⁰ La polimetría musical se entiende a través del compás polimétrico, que es la superposición de dos, tres o cuatro compases distintos en uno solo.

El compás polimétrico simple es el que resulta de superponer a un compás otro compás. Un compás polimétrico doble resulta de superponer a un 4/4, un 5/4 y un 3/2. Fuente: Composición musical: Compases polimétricos. Internet: <http://composicionmusical.com/metrica/compases-polimetricos>, consultado el 20 de Octubre de 2012; 19h55.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

A esta construcción del Nacionalismo se suman en México Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, en este caso las nuevas tendencias musicales van a la par con la revolución social-política mexicana, y a la incesante búsqueda de los valores nacionales, y definiendo la figura de la música tradicional, y esta tendencia esta articulada a la literatura y a la pintura.

En el caso de Revueltas su música se concentra en las formas urbanas que representan lo cotidiano, interesándose por la música de mercados, pueblos y plazas. Su aporte también se manifiesta en música incidental para películas: *Redes* (1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1936) y *los de abajo* (1940). Sus obras tenían la característica de militancia y se utilizaban a menudo para protestas políticas.

De modo general sabemos que el proceso del nacionalismo musical en Latinoamérica, no fue secuencial con respecto a imponer uniformidad en el pensamiento musical, debido a la diversidad de culturas que engendraban diversos puntos de vista en su estética. Debemos mencionar en Argentina a Alberto Ginastera como el nexo experimental del nacionalismo a lo contemporáneo, luego en este punto el nacionalismo musical alcanza su máxima expresión, sin embargo durará poco, ya que se avizoran al mismo tiempo nuevas corrientes musicales en la música occidental, que marcarán un tratamiento diferente en la tonalidad que hasta el momento conservaba aspectos jerárquicos tonales:

"[...] se puede decir también que el nacionalismo musical latinoamericano llega a un pronto final, aún cuando recién había arribado a su etapa de esplendor, puesto que se daba al mismo tiempo un suceso musical que cambiaría todos los esquemas: la más radical revolución en el lenguaje musical occidental que implicaba la suspensión del concepto de tonalidad[...]"¹³¹

Destacamos al mismo tiempo el aporte al proceso nacionalista de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en Cuba, de Juan Orrego-Salas en Chile y de Antonio Estévez en Venezuela, su pensamiento musical perdura para continuar la búsqueda de nuevas propuestas en el discurso musical latinoamericano.

En nuestro país las manifestaciones musicales de estilos y géneros que se daban en la época colonial y que surgen como una necesidad cultural de comunicación, no se las conoce como elemento de lo "nacional" hasta después de la tres primeras décadas del siglo XX, cuando el poder mediático de la época, principalmente la radio empezó a

¹³¹ VARELA, V., Ob. Cit., 2001: 5



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

identificarlos como criollos, mestizo e indígena, de tal modo que se catalogan los diversos géneros musicales comparándolos de acuerdo a una realidad geográfica y adaptándolos a ideologías que implicaban lo mestizo como punto de partida, en el contexto de la corriente del liberalismo y la clase media.

“Posiblemente el anhelo de consolidación de esta clase media mestiza de un reconocimiento y una ubicación dentro del proyecto de constitución de los Estados nacionales en América Latina, genera que las formas artísticas se desarrollen de manera acelerada y permita el apareamiento de símbolos nacionales a partir de lo propio, el paisaje, la lengua, aspectos mas ideológicos que de una apropiación real de la identidad[...]”¹³²

En el Ecuador un antecedente del movimiento nacionalista lo sustenta el pensamiento universal de Eugenio Espejo, a fines del siglo XVIII y a mediados del siglo XIX por grupos interesados en la estética de la ilustración en la cultura y sus manifestaciones como fortaleza para consolidar los estados nacionales instituidos a inicios del siglo XX, que luego procurarían su diversificación, instituciones educativas, culturales y ministerios afines.

Los géneros musicales sufren a especie de diferenciación, la división de las clases sociales en la época republicana: las danzas europeas que luego alcanzarían una especie de “criollización” sin alejarse de la aristocracia y sus bailes de salón y las danzas con características indígenas con una visión más popular.

“[...] quienes impulsan la difusión de una “música aristocrática”, la cual se diferenciaba notablemente de la música indígena o popular; estos serían rasgos visibles de una clara división social, que sin embargo vienen a ser los formantes de la posteriormente denominada “música nacional”. Los géneros musicales nacionales nacen en el seno de esta diferenciación, mientras la oligarquía criolla serrana y la burguesía comercial costeña, promocionaban las danzas cortesanas europeas, los grupos indígenas, negros, montubios o mestizos populares recreaban sus propias experiencias estéticas sobre la base de su diversidad étnica y cultural[...]”¹³³

Durante la presidencia de Eloy Alfaro, se inicia una política de estado enfocada en el nacionalismo, y se pone especial atención al desarrollo musical que necesitaba nuestra música, de esta manera se refunda el Conservatorio Nacional de Música, creado

¹³² MULLO, J., 2007: 21

¹³³ MULLO, J., Ob. Cit., 2007: 22



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
en el gobierno de Gabriel García Moreno en 1870, donde el autor de la música fue el
músico italiano Antonio Neumane.

Sabemos que la corriente de los estilos musicales a principios del siglo XX en el Ecuador parte de lo mestizo con características europeas en la influencia musical y lo netamente indígena, lo primero como necesidad en lo imaginario que nace desde lo hegemónico representados por grupos urbanos y sus bailes de corte aristocrático, danzas, Polkas, Valses y Pasillos, y lo otro por una resistencia rural de Cachullapis, Albazos, Aires típicos, Yaravíes y Sanjuanitos.

Los ecuatorianos hemos manejado el aspecto de lo “nacional”, desde una visión general, pero apegada a una ideología con políticas a favor de las clases dominantes.

El proyecto de lo nacional desde los procesos de mestizaje genera un debate al integrar los diversos componentes sociales regionales y sus avatares que derivan en una suerte de regionalismo, es aquí donde el Liberalismo, plantea una ruptura en las ideas nacionales y se convierte en el vehículo transformador como agente de democratizar la política y el estado.¹³⁴

“[...] se insertan nuevos actores sociales, por lo que el proyecto nacional y de Patria, integra regionalmente al país e incorpora a la comunidad cultural del Ecuador a los grupos medios y campesinos, alentados por la identidad chola o mestiza[...].”¹³⁵

La problemática de las culturas nacionales estaban en función de lo literario más que de las expresiones musicales, donde se buscaba la ciudadanía cultural a través de los sucesos y transformaciones sociales en contexto del pensamiento literario. La cultura de lo nacional debería ser una interacción positiva de convivencia de manifestaciones diversas dentro de la construcción de esta ciudadanía, integrando la variedad de formas estéticas de pensamiento y las expresiones cotidianas de vida.

“[...] la presencia de la población mestiza marca una búsqueda constante por construir una identidad propia que incluye a nuevos actores como son los indígenas, afro ecuatorianos y los propios mestizos. Esta presencia se manifiesta a través del folclore, de las letras y de las artes plásticas[...].”¹³⁶

¹³⁴ MORA, M., Ob. Cit., 2003: 59

¹³⁵ MEC, 2002: 19

¹³⁶ MEC, Ob. Cit., 2002: 23



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

La música nacional ecuatoriana, así como el movimiento del nacionalismo, parten de un proceso que se forja a finales del siglo XVIII, el siglo XIX y se consolida en el transcurso del siglo XX.

Los pensamientos que contemplan filosofías del iluminismo y racionalismo, donde las ideas principales se rigen por el “espíritu” o la “razón”, no se consolidan. Esto da paso al pensamiento romántico en los inicios de la república, así la estructura social pretende afianzarse como Estado nacional, produciéndose en sí, transformaciones sociales, que en el caso de la música, se produce un cambio de visión de lo religioso, que era donde estaba concentrada, hacia una corriente con elementos liberales en el pensamiento, que incluía una búsqueda de lo que nos pertenece, de lo propio.

El nacionalismo ecuatoriano como concepto, se nutre de corrientes artísticas que parten de los sectores intelectuales en el transcurso del siglo XIX, con énfasis en la incorporación sistemática de una identidad, marcadamente influenciada del aporte romántico, especialmente en la literatura, y con pequeños proyectos en la educación musical. Esto era llevado a cabo gracias al entusiasmo de intelectuales de la época, como es el caso de Juan León Mera, que en lo referente a proyectos donde se incluía la música, hace evidente su influencia de pensamiento.

En esta época como “productos nacionales” surgen una corriente de creativa de tradición académica, que influenciados por la colonización recrean el aporte estético, que hace que los fundamentos compositivos se plasmen en conocimientos teóricos como una característica del nacionalismo.

“Pero es menester anotar que las influencias musicales se dan desde la época colonial con la difusión de las provenientes de España y luego de las inglesas y austriacas; para regirse luego ya en el siglo XIX por la música italiana, debido a la llegada al país de los profesores italianos para el Conservatorio Nacional. Pero los pueblos casi en contracorriente debían expresar su sentido nacional de existencia lejos de una totalitaria visión de los ya constituidos y jerarquizados, información que fue captada en el país por músicos académicos de la cultura mestiza, que tenían acceso a la información de lo que pasaba en el mundo[...]¹³⁷

A nivel de las masas no encontramos directrices teóricas como lo expuesto anteriormente, las obras populares representan en sí, como el Pasillo, un espacio de tradición a través de sus creadores, y marcará un hito importante para la concepción de la tradición musical ecuatoriana, la que identificamos como música nacional.

¹³⁷ GUERRERO, Ob. Cit., 1996: 16



Tanto el nacionalismo, como nuestra música nacional, parten de condiciones históricas diferentes, pero con similitudes recurrentes en las expresiones que surgen de este proceso. Expresiones que se nutren de nuestra antropología cultural en contexto con lo más “profundo” del alma ecuatoriana.

Por otro lado es importante mencionar a la primeras décadas del siglo XX como las más productivas tanto en calidad como en cantidad, en la concepción de Pasillos, que forman ya parte de un producto identitario-histórico en el catálogo nacional. Con esto recalcamos la importancia histórica que surge de un proceso creador y la importancia que tiene en el presente como aspecto motivador para nuevas corrientes compositivas, sin que esto, de ningún modo plantee una repetición en el contenido, sino plantear nuevos espacios en la creación del discurso musical.

“El nacionalismo consigue igualmente despegar tanto en obras académicas, cuanto en investigaciones etnomusicológicas sobre la música de tradición oral por vez primera entendidas como sistemas. Uno de los mayores aportes del Pasillo y la música nacional consiste en haber generado un número de composiciones y compositores nunca antes observado, pero además de ello, haberse impregnado socialmente en la sensibilidad y cultura populares[...]”¹³⁸

Como lo hemos mencionado en el transcurso del presente trabajo, el Pasillo a principios del siglo XX, además de su inserción en las masas populares, era escuchado con más frecuencia en los círculos aristocráticos. Como expresión musical polisémica, genera distintos significados para los individuos y para la memoria del colectivo social, con el proceso que luego se desprende a las siguientes generaciones.

“[...] el Pasillo se convirtió en el medio idóneo para imponer la ideología y cultura hegemónica de la naciente burguesía y clase media en las primeras décadas del siglo XX[...]”¹³⁹

En este punto resulta evidente la imposición hegemónica de la cultura, como mecanismo de establecer el poder aislando a grupos sociales como indígenas, montubios, cholos y afro-ecuatorianos y considerarlos como expresiones carentes del espíritu “nacional”; sin embargo la concepción polisémica de este género se graba en la memoria colectiva de las masas, y su atemporalidad además su impacto musical y el texto hacen que las masas se identifiquen, intrínsecamente con sus emociones.

¹³⁸ MULLO, J., Ob. Cit., 2007: 29

¹³⁹ WONG, K., Ob. Cit., 1999: 2



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

“Las clases dominantes, incapaces de asumir la historia de la clase dominada como la suya propia, consideraron como anti nacional todo lo que no era blanco, hispano, castizo o católico[...]”¹⁴⁰

Los primeros Pasillos en sus características de forma y estilo no presentan influencias indígenas, en estos Pasillos de principios de siglo, el componente hispánico es evidente, lo que marcará uniformidad en la posterior canción mestiza. Lo que no se aprecia en la década del 60, donde podemos advertir el uso de escalas pentafónicas, el cambio del formato en el performance, el tempo más lento, y una característica llorona y nasal en el diseño melódico vocal, y la presencia indígena en la recepción e interpretación.

La Revolución Liberal de 1895 plantea un cambio en el pensamiento, y suceden transformaciones que procuran un ecuatoriano con giro lingüístico universal, desaparece el monopolio de la iglesia sobre el pensamiento político y en las artes, hasta ese entonces con gran influencia en un proceso de secularización.

En este contexto se desarrollaría la poesía Modernista, donde sus textos, ricos en contenido se adaptaron a la música por sus facilidades en la métrica y el estilo.

“La clase burguesa encuentra su expresión en el Pasillo y deja de lado otros ritmos populares de corte criollo (Rondeña, Quiteña, Polka, Amorfino y Pasacalle) tal vez por sus textos simples y carentes de las cualidades expresivas buscadas desde lo literario: orgullo por los paisajes ecuatorianos, valentía de los hombres y belleza de sus mujeres; pero además por la independencia y libertad en sus elementos musicales alejados de lo indígena[...]”¹⁴¹

La difusión y popularización del Pasillo no plantean una verdadera nacionalización hasta que el pueblo, las asimila como medio expresivo de su memoria colectiva, como parte de una transformación social, de absoluto reconocimiento de nuestra ecuatorianidad, lo que sucede en años posteriores, específicamente entre las décadas del 20 y del 50.¹⁴²

“Popularización y difusión no son sinónimos de nacionalización, pues este proceso involucra diversos factores, como el juego de las relaciones de poder y la

¹⁴⁰ SILVA, en WONG, K., 1999: 2

¹⁴¹ WONG, K., Ob. Cit., 1999: 5

¹⁴² WONG, K., PhD. Información obtenida directamente en talleres de debate y discusión del “Pasillo como expresión nacional” en Agosto de 2011, como parte del módulo de postgrado de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Facultad de Artes, de la Universidad de Cuenca.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

construcción de una memoria social y colectiva que reconozca al Pasillo y no a otro género musical, como la esencia de los que significa ser ecuatoriano[...]”¹⁴³

La industria discográfica, el registro y el poder mediático de la radio popularizan el Pasillo ubicándolo en un sitio importante al interior del país, que luego se fortalecería con el gran evento e búsqueda de nacionalización: la grabación en Nueva York del dúo Ecuador, compuesto por Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi bajo el apoyo de José Domingo Feraud Guzmán.

“[...] hacia 1930, se da el paso más grande en la búsqueda de la nacionalización del Pasillo, cuando el Dúo Ecuador compuesto por Enrique Ibáñez Mora y Nicasio Safadi viaja a Nueva York bajo el auspicio de José Domingo Feraud Guzmán, centrando su proceso de grabación en el Pasillo “Guayaquil de mis amores”, “ubicando el nombre del Ecuador en el plano internacional y fomentando el sentido de ecuatorianidad asociado a este género[...]”¹⁴⁴

¹⁴³ WONG, K., en Cartas al Editor Diario el Universo, 2002

¹⁴⁴ WONG, K., Ob. Cit., 1999: 7



Capítulo 2

Capítulo 2. La Cosmovisión de la Identidad Orense

2.1 Aproximaciones



En líneas generales se relaciona la identidad nacional con un sentimiento o conciencia de pertenencia auto-atribuido a un grupo de personas. La identidad nacional, igual que los términos afines como identidad colectiva, conciencia colectiva o representación colectiva, pretende explicar un tipo de solidaridad grupal que hace posible el convivir social, en tanto en cuanto ordena a sus miembros alrededor de valores reconocidos como comunes.

MARTHA TRAVERSO YÉPEZ

Variados y amplios han sido los conceptos de identidad cultural, del mismo modo los diversos contextos en relación a los cuestionamientos y las formas en que se desarrolla. Respecto al tema un pensamiento que unifica señala que:

“[...] su conformación constituye un proceso, resultado de aportaciones y asimilaciones culturales que se han sintetizado y cristalizado a través de determinadas formas[...]”¹⁴⁵

En la actualidad lo identitario plantea diferentes tratamientos, lo que nos lleva a comprender su complejidad. Resulta importante indicar que el sentido activo del término está presente en elementos que son heterogéneos, que al investigar en este tema encontramos acercamientos híbridos que representan diversas posturas en el análisis. Para aclarar el concepto del término *identidad*, consultamos algunas fuentes a saber:

En el diccionario Abbagnano de filosofía se encuentran tres definiciones. En la primera se concibe como una unidad de sustancia sustentada en un axioma aristotélico: “La identidad de cualquier modo es una unidad, ya sea que la unidad se refiera a la pluralidad de cosas, ya sea que se refiera a una única cosa, considerada como dos, como resulta cuando se dice que la cosa es idéntica a sí misma.”

¹⁴⁵ CÓRDOVA, M., *Culturas musicales no hegemónicas. Esencia y factores de transformación*. (Cuba, siglos XVI al XIX). Instituto Superior de Arte La Habana, 2005.



“idénticas son las cosas que pueden sustituirse una por otra.”

Finalmente F. Waismann considera a la *identidad* como una convención que adopta los criterios sin especificar el contexto que en el concepto se desarrolla.

El diccionario Oxford define el termino identidad en dos significados, el primero con criterios de absoluta igualdad, “esto es idéntico a aquello.”

El segundo es un concepto de distintividad, siendo la distintividad una cuestión de hecho se comprenderá fácilmente que ésta no depende del signo, sino que está condicionada a elementos externos que condicionaran su existencia. De este modo el concepto admite la consistencia y continuidad a lo largo del tiempo “esto es diferente de aquello.”

La consulta pertinente en medios escritos mencionados anteriormente, está sustentado en un acceso fácil a la fuente que forma parte del uso público general. Sin embargo las definiciones mencionadas anteriormente, presentan limitaciones en lo que actualmente representa la identidad como parte de un elemento dialéctico. En este sentido se evidencian las imprecisiones y el vacío sobre el carácter integral del concepto actual que el término ocupa, por lo que es necesario retomarlo con la visión de la investigadora Carolina de la Torre, quien argumenta para asumir el sentido de identidad, hay que descubrir, que dentro de la continuidad, cabe la ruptura, del mismo modo aceptar con flexibilidad que la igualdad y la diferencia pueden marchar juntas:

“Cuando se habla de *identidad* de algo, se hace referencia a procesos que nos permiten suponer que una cosa, en un momento y un contexto determinados, es ella misma y no otra (igualdad relativa consigo misma y diferencia también relativa con relación a otros significativos), que es posible su identificación e inclusión en categorías y que tiene una continuidad también relativa en el tiempo[...]”¹⁴⁶

Debemos añadir que el tema de identidad a través del tiempo estaba limitado a los aspectos restrictivos de la filosofía y la religión y es en este último siglo, el término se populariza debido a la complejidad que representan las relaciones sociales y lo que conlleva a ampliar los pensamientos contemporáneos sociales:

¹⁴⁶ MOLINA DE LA TORRE C., *Las identidades: una Mirada desde la Psicología*. Premio a la Crítica de la Fundación Fernando Ortíz. La Habana. 2008: 68



“En términos generales, las definiciones sobre la identidad describen una entidad psicosocial, producto de factores individuales únicos del sujeto, combinado con factores vivenciales provenientes del contexto social. Es decir, se destaca especialmente el aspecto individual de la identidad, concebida como un proceso interno, holístico y estable a través del tiempo (Deaux, 1993), y, aunque se mencione el contexto social, el aspecto importante de éste tiende a limitarse a los parámetros de interacción personal del sujeto con los otros (Gergen, 1971)[...]”¹⁴⁷

La identidad y el individuo son entes relacionables, y actúan como constructos, en diferentes niveles, como apreciaciones subjetivas ajustadas a su propio desarrollo personal y por ende social en un acto de continua autorreflexión:

En este tipo de teorización se tiende a inferir, además, que la identidad o el auto-concepto ocupa un lugar muy consciente en el psiquismo de los individuos, a quienes se considera sujetos permanentemente auto-reflexivos y autoconscientes, o se los representa en permanente confusión por no tener respuesta a esta inquietud existencial. En realidad, se tiende a olvidar que en la vida cotidiana las personas viven la vida desde diferentes niveles de conciencia respecto a ella, de acuerdo con su propio desarrollo personal, por lo que parecen más bien apreciaciones subjetivas de quienes han estudiado el tema que, de tanto hablar de identidad, de sistema cognitivo, perciben estas expresiones del psiquismo humano como si fueran igual de claras para el sujeto corriente[...]”¹⁴⁸

Es de suma importancia considerar el carácter referencial que representan los procesos identitarios como indicador de construcción social de los sujetos, la identidad nacional no solo se ocuparía quienes conforman el “nosotros” frente a los “otros.”

"[...] los Orenses son todos aquellos que viven y trabajan en nuestra provincia, sin detenernos en su lugar de nacimiento, todos estamos esmerados en trabajar y producir, todos sabemos nuestras bondades y debilidades. Pero todos sin excepción, sabemos que vivimos en una región ecuatoriana de inmensas riquezas y por lo tanto, con derecho a disfrutar de esas bondades naturales para alcanzar un bienestar, y para hacer valer nuestros derechos es necesario que sepamos quiénes

¹⁴⁷ TRAVERSO, M., *La Identidad Nacional en Ecuador*. Un acercamiento psicosocial a la construcción nacional. Abya-Yala, 1998: 19

¹⁴⁸ TRAVERSO, M., Ob. Cit., 1998: 20



La provincia de El Oro se encuentra situada en el suroccidente del Ecuador, la cual en diferentes épocas ha pertenecido, en orden cronológico, a los dominios de los Punáes, al Reino de Quito, al Tahuantinsuyo, a la Real Audiencia de Quito, a la Presidencia de Quito, a la Provincia Libre de Guayaquil y al Distrito Sur de la Gran Colombia, y actualmente forma parte de la República del Ecuador.

Su geografía, su clima y su riqueza natural han sido favorable para que a través del tiempo se den diversos asentamientos humanos en continuo crecimiento, para convertirse en la actual población Orense.

Con exactitud no podemos afirmar cuales fueron los primeros grupos aborígenes que poblaron su territorio, pero por evidencias de restos arqueológicos se conocen primitivas organizaciones tribales de *quichés*, *cañaris* y *chimúes*. Luego en el tiempo, corresponde al imperio incásico, sin evidencias de un dominio directo; con los colonizadores, atraídos por las minas de Zaruma, arribaron: *andaluces*, *vascos*, *asturianos*, *judíos*, *sefarditas*, *castellanos*, *gallegos*, y con esto surge la necesidad de abundante mano de obra, al que se agregaron indígenas, chasos¹⁵⁰ y negros; en la parte del litoral los cholos¹⁵¹ para las tareas del mar y en el campo la fuerte figura del montubio, ya con el paso del tiempo, otros grupos étnicos han contribuido en el proceso de la ecuación mestiza Orense.

Creemos entonces que los procesos de mestizaje no son solamente producto de la colonización, más bien resultan una mixtura múltiple en lo que hoy son los pueblos americanos.

Este proceso, resulta el aporte de elementos que en su medida estructuraron el componente social, donde la antropología cultural y sus tradiciones conforman un perfil

¹⁴⁹ GARCÍA, L., en Memorias del primer Congreso Provincial de Cultura. La búsqueda de nuestra identidad, discurso de apertura. 2010: 29

¹⁵⁰ Cfr. CARVALHO NETO, P., *Antología del Folklore Ecuatoriano*, Abya Yala, Quito 1994: 150. “Cholo”, en Loja y Zaruma. Paris trae *chazu*, en su vocabulario quichua, “mestizo, blanco”, es palabra de sentido algo despreciativo.

¹⁵¹ Cfr. CARVALHO NETO, P., Ob. Cit., mestizo de blanco e indio. Cholo es de muy dudoso origen. Se ha buscado su etimología en el aymara y en la lengua de las islas de Barlovento. Se usa en Buena parte de la América española, desde Costa Rica a Chile y la Argentina, con parecidas acepciones.



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
de realidades que proporcionan determinadas características que referencian el contexto
identitario.

Aproximadamente más de seiscientos mil ecuatorianos, constituyen esta provincia distribuidos en sus catorce cantones: Atahualpa, Arenillas, Balsas, Chilla, El Guabo, Huaquillas, Las Lajas, Machala, Marcabelí, Pasaje, Piñas, Portovelo, Santa Rosa y Zaruma.¹⁵²

Del uso de dialectos o idiomas, que faciliten el intercambio de expresiones orales de los primeros habitantes que hicieron el territorio oreense, no existe referencia documental, pero es palpable que estos fueron encontrando los medios de entendimiento, para solventar la supervivencia y el intercambio en el transcurso de los años.

En el contexto de una convivencia pacífica, los conquistadores y luego los colonizadores trajeron otro idioma, con otro método de comunicación y de relaciones interpersonales, marcando una tendencia de borrar las tradiciones existentes.

“Así, de la educación inicial, bajo patrocinio religioso, impartida académicamente para una élite, fuimos pasando a los modestos sistemas de enseñanza que con desprecios a los valores auténticos penetraron en la mente y en la conciencia de nuestros pueblos, para no mediatizar nuestra existencia y revelarnos de un patrón cultural ajeno, los oreenses fueron construyendo mecanismos de instrucción y formación que cultivaron nuestro espíritu[...]”¹⁵³

Es así que a principios del siglo XX el nivel de conocimientos se acrecentó de manera consciente, de tal modo que un movimiento cultural extraído de los campos de la educación y con una fuerte influencia artística a manera de diáspora por estas tierras fronterizas se estableció en nuestras pequeñas ciudades y su tránsito ha dejado marcas profundas en la mayoría de las artes. Hombres valiosos y de innegable talento y pensamiento son las voces permanentes en la construcción nacional del movimiento cultural.

¹⁵² SECRETARÍA NACIONAL DEL MIGRANTE-SISTEMA DE NACIONES UNIDAS, *Línea Base de la Provincia de El Oro*, Programa Conjunto, 2009: 5,6,7

¹⁵³ Ilustre Municipalidad de Piñas. *Piñas: Núcleo de la identidad Oreense*. Memorias del Primer Congreso Provincial de Cultura. 2010: 14



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

El orense tiene una característica evidente de búsqueda incesante en los campos del conocimiento, la educación, la ciencia y la cultura, con la tendencia a crear posiciones que rebasen el ambiente doméstico en que suelen enraizarse ciertas prácticas artísticas.

“[...] más es la amplia visión de la vida y la naturaleza, la consonancia de las nuevas formas de expresión, el acceso a formas modernas de interpretación de la realidad y la incorporación a nuevas tendencias en la poesía y en el arte, una corriente innovadora que toma posiciones y nos revela una cultura que no se debilita[...]”¹⁵⁴

Con respecto a las estructuras políticas el orense es dueño de una filosofía progresista de la política nacional, por una evidente y consecuente actitud histórica de oponernos a los regímenes dictatoriales y a toda forma que insinúe opresión. Como no tenemos hasta el momento una sistematización de la historia de la provincia de El Oro, y aún faltan por analizar algunos componentes que definan con precisión el desarrollo de determinados acontecimientos, no hemos podido dar cuenta de muchas acciones que en diferentes épocas de la vida nacional han tenido como escenario a esta región del sur del Ecuador.

“[...] a todas las posiciones políticas de renovación, cambio y progreso que se han levantado en la Nación dan a los orenses un afianzamiento en las estructuras políticas que propician la transformación nacional, expresado secuencialmente y especialmente, en las dos últimas décadas de la política ecuatoriana[...]”¹⁵⁵

De tal modo que evidenciamos con objetividad los sucesos, sin que se adviertan expresiones de radicalismo que afecten las relaciones entre los habitantes de las distintas regiones, para que la historia plasme su producto.

Como resultado de esta breve visión advertimos la presencia de un orense producto de un amplio mestizaje, alineado con las nuevas ideas políticas y el progreso, con noción de fronterizo y ciudadano universal atento a los acontecimientos; con esta confluencia de criterios se procura hacer florecer nuestro proceso identitario con rasgos definitivos, y así tendremos que proseguir.

2.2 Componentes representativos de la Identidad Orense

¹⁵⁴ Ilustre Municipalidad de Piñas. *Piñas: Núcleo de la identidad Orense*. Ob. Cit., 2010: 15

¹⁵⁵ Ilustre Municipalidad de Piñas. *Piñas: Núcleo de la identidad Orense*. Ob. Cit., 2010: 16



“Cuán difícil va a ser introducirnos en un tema, que yo conozca todavía no se ha escrito suficiente sobre él, un tema virgen sin ser mancillado, una materia prima que está intacta y necesita que le den forma[...]”¹⁵⁶

Nos hemos aproximado a lo que es y significa la provincia de El Oro en sus elementos generales importantes, lo que podríamos llamar su macro-relación con lo ecuatoriano; sin embargo no hemos completado de escribir y analizar su pre-historia; es que acaso no tenemos suficientes investigadores para hacernos recordar y ponernos a trabajar sobre nuestra memoria sobre el pasado, es que acaso somos un pueblo que nos dejamos influenciar por una cultura de consumo y no le damos importancia al producto histórico?

“Guayas, Manabí, todas las provincias de la patria, hablan de sus epopeyas, de su pasado, de sus hombres ilustres; de todo un pasado que los vuelve orgullosos; quien no habla de los Huancavilcas, de los Cañaris, de los Tumbesinos, de los Punáes, de los Paltas; y nadie dice nada de los Jambelí [...]”¹⁵⁷

Del mismo modo hemos olvidado en la provincia a los Huaylas, a los Jubones, los Hualtacos, los Machalas y en la parte alta de nuestra provincia a los Paltacalo, estos últimos que incluso inspiraron una teoría aventurera, donde se dice que el hombre es originario de América (el hombre de Paltacalo), hasta eso lo hemos olvidado.

Analizamos este punto para que se plantee un debate que aclare nuestras inquietudes intelectuales, debemos introducirnos a ese gran desafío que esta frente a nosotros, los elementos que conforman nuestra historia que se esta desvaneciendo.

En la provincia de El Oro se han encontrado vestigios de la cultura Valdivia, la que se considera como la primera cultura agro-alfarera de América, de la cultura Machalilla, de la cultura Milagro-Quevedo, que fue la que recibió a los conquistadores y como es parte de esta tesis la cultura Jambelí de donde sale la estructura socio-cultural del pueblo oreense.

¹⁵⁶ MURILLO, R., en Memorias del Primer Congreso Provincial de Cultura. *Elementos representativos de la identidad cultural*. Formación Social Oreense, 2010: 17

¹⁵⁷ MURILLO, R., en Memorias del Primer Congreso provincial de Cultura. Ob. Cit., 2010: 18



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

“[...] la cultura Jambelí que estuvo asentada en todo lo que es el golfo de Guayaquil, del cual nuestras costas y archipiélago son parte de él, siendo para mí la más importante cultura y debe ser el ícono cultural de la pre-historia de la provincia de El Oro y en la que debe basarse nuestra identidad cultural[...]”¹⁵⁸

Es importante entonces, en el tratamiento de esta tesis que es el recital y composición de la Suite "Jambelí, dar un agregado cultural en el nombre y en lo que representa esta cultura como parte integral de la antropología cultural de la costa orense, en un espacio que tiende a desaparecer de la memoria colectiva de los pueblos.

2.3 La Cultura Jambelí ícono de la Cultura Orense

"[...] las investigaciones arqueológicas hechas en su mayor parte en la provincia de El Oro (1958-1961), por Estrada, Meggers y Evans sitúan a esta cultura (Jambelí), base de nuestra memoria social histórica orense, con una fecha que data entre 500 AC y 500 DC, a la misma que en las últimas evidencias de citas arqueológicas, la señala el arqueólogo Javier Véliz como parte de la cultura Huancavilca, que viene de la cultura Chorrera[...]”¹⁵⁹

La sociedad Jambelí, fue una cultura precolombina que se desarrolló a lo largo del litoral ecuatoriano a partir de la península de Santa Elena, hasta el sur de la desembocadura del río tumbes, y es en nuestra provincia donde tuvo mayor influencia y corresponde a un innegable pasado del pueblo orense.¹⁶⁰

En 1961 los arqueólogos Zevallos y Holm la descubrieron al escavar un sitio en el estero Ayalán; pero este descubrimiento permaneció casi desconocido hasta que los arqueólogos norteamericanos Evans y Meggers con sus investigaciones permitieron conocer mayores detalles de esta cultura. Su cronología aproximada es de 500 AC al 500 DC formando parte del período de Desarrollo Regional.¹⁶¹

¹⁵⁸ MURILLO, R., Ob. Cit., 2010: 19

¹⁵⁹ POMA, V., en MEGGERS y EVANS, *La Cultura Jambelí al sur de la costa de Ecuador*, estudio referencial, 2011: 3

¹⁶⁰ POMA, V., Ob. Cit., 2011: 74

¹⁶¹ El Periodo de tiempo que abarca el de "Desarrollo Regional" es muy discutido, dependiendo del autor las fechas cambian por varios siglos. Esta falta de consenso sobre este periodo corresponde a dos puntos de vista diferenciados: el Costeño y el Serrano. Para el Costeño este periodo comprende el 300 a.C. - 800 d.C., mientras que el para el Serrano va desde el 500 a.C. al 500 d.C. La principal razón para estos dos puntos de vista corresponden a dos realidades diferentes, el Ecuador Antiguo no fue homogéneo, las culturas de la Sierra eran menos desarrolladas que las de la Costa. Básicamente ese es el problema, durante esta época tanto en la costa como en la sierra surgen señoríos, sin embargo los de la costa son



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

Los principales sitios donde hay referencia arqueológica de la sociedad Jambelí son Jambelí (Provincia de El Oro), San Lorenzo del Mate y Puná (Provincia del Guayas). Jambelí es el sitio epónimo en el lugar donde fue descubierta.

Es muy escasa la información que se conoce sobre las características de su antropología cultural, sus costumbres funerarias, las formas y modo de sus viviendas. Se ha podido determinar que su fuente principal de subsistencia la obtenían directamente del mar, tanto como pescadores, como recolectores de mariscos (concha prieta, spondylus, pata de mula, ostiones, concha lampa), aunque se presume que practicaron la agricultura con productos de ciclo corto, la alfarería y textilería.

La cerámica de esta sociedad prehispánica presenta un buen manejo de técnicas en su elaboración, decoración, cocción y acabado con arcilla, predominando en sus vasijas el blanco sobre rojo apreciándose el uso de motivos geométricos, además se pueden evidenciar estatuillas de forma humana con diseños diversos de forma hueca donde se representa a esta sociedad. Uno de los tipos de trabajos en cerámica antropomorfa más frecuente lo describe el Padre Porras en su obra “Arqueología Ecuatoriana”, a saber:

“[...] el cuerpo es hueco, ligeramente expandido de diámetro bajo la garganta y luego adelgazado hasta terminar en un pié único, abierto por debajo... Los brazos se reducen a simples proyecciones que salen de los hombros a veces con incisiones para significar los dedos. Las cabezas tienen por características ser mas anchas que altas (el doble). Los ojos varían en ejecución[...]

Además del uso de la arcilla para la elaboración de sus utensilios, utilizaron la concha para la elaboración de colgantes, cuentas de collar, amuletos, y aparejos de pesca entre otras piezas.

“Trabajaron delicadamente las conchas con las que elaboraron pendientes de forma antropomorfa y circulares hechos de forma entera con una o dos perforaciones,

bastante más desarrollados y complejos que los de la Sierra.

Una de las características de esta fase es que ya existe una agricultura masiva, las clases sociales se han estratificado aun más y eso ha hecho aparecer a una división del trabajo entre los aristócratas y el pueblo, la alfarería y los textiles alcanzan un estilo realista y fantástico, sin embargo lo que más destaca en esta etapa es que se empiezan a utilizar los metales, en el Ecuador se funden y utilizan piezas de oro, plata y platino, otros metales como cobre son utilizados pero una buena parte de estos han sido traídos desde Perú, Chile y Bolivia. Sin embargo otra buena parte de la fundición sí se práctica en lo que hoy es Guayas y Cañar. Fuente: Ecuador Prehispánico. Periodo de Integración. Internet: <http://ecuadorprehispanico.blogspot.com>, consultado el 22 de octubre de 2012; 16h57.

¹⁶² PORRAS, P., en Manual de Arqueología Ecuatoriana 1980: 150



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

cuentas circulares similares a las elaboradas en piedra por otras culturas, y *lliptas* o pequeños envases para guardar coca[...]”¹⁶³

Se presume que como costumbre funeraria, enterraban a sus muertos con objetos cerámicos y diversos utensilios y pertenencias puestas, tal es el caso de un esqueleto encontrado en Tendales en la provincia de El Oro.¹⁶⁴

El ambiente natural de desarrollo de la sociedad Jambelí pertenece al ecosistema de manglar de un marcado clima tropical; sin embargo en recientes investigaciones demuestran que no solamente se asentaron en el perfil costanero, sino en continente donde se caracteriza el bosque seco tropical, como se evidencia en el sitio arqueológico San Lorenzo del Mate (Marcos, J., 1988).

Esta cultura la investigarían Estrada, Meggers y Evans cuando la arqueología ecuatoriana comenzaba a tener componentes científicos de datación; estos investigadores posicionaron al territorio oreño y sus habitantes en el enorme rompecabezas que representa la arqueología del litoral ecuatoriano.

“La arqueología ecuatoriana era la menos conocida en el nuevo mundo, pero para 1961 con los estudios realizados de manera secuencial en diversas culturas, se había convertido en la más difundida[...]”¹⁶⁵

Los trabajos de estas investigaciones se llevaron a cabo por la organización y financiamiento del arqueólogo guayaquileño Víctor Emilio Estrada, que junto a los esposos Evans y Meggers pusieron arqueológicamente a la cultura Jambelí como parte de la columna vertebral de la “cronología de la prehistoria de la costa ecuatoriana”.

Mediante el sistema de cortes estratigráficos pudieron lograr la secuencia cultural, acumulando una serie de colecciones de piezas secuencialmente, para luego estudiarlas.

Estrada y los citados investigadores recorren las provincias de: Esmeraldas, Manabí, Los Ríos, Guayas y El Oro, provincia mas austral y fronteriza, considerada en la época como “zona inexplorada”.

“El Oro, curiosamente zona fronteriza y llena de conexiones, se la había considerado inexplorada zona arqueológica, que paradójicamente se sostiene que

¹⁶³ AVILÉS, E., en Enciclopedia del Ecuador, Cultura Jambelí, 2012: 50

¹⁶⁴ POMA, V., Ob. Cit., 2011: 75

¹⁶⁵ MEGGERS, B., en POMA, 2011: 16



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

ya había sido explorada por Jijón y Caamaño, Von Humboldt y Seville Dorsey[...]¹⁶⁶

Resulta importante señalar que Estrada, junto a Meggers y Evans en 1961 materializaron en un informe las investigaciones arqueológicas de la cultura Jambelí que luego se imprimiría en Washington en idioma inglés, con la colaboración de Robert Lewis y Judith Gil, mecanógrafa que hizo el levantamiento final del texto; luego en 1964 se lanzaría el libro titulado original en inglés con imágenes y fotografías del proceso de investigación, con citas bibliográficas, apéndices, tablas y figuras dibujadas de la fase Jambelí, denominado: “*The Jambelí Culture of South Coastal Ecuador*” con el auspicio del instituto, *Smithsonian Institution Washington DC*; recalcamos que este trabajo resulta estrictamente técnico en el campo de las prospecciones arqueológicas de la Cultura Jambelí y es el inicio para establecer la importante riqueza arqueológica que existe en la provincia de El Oro.

Destacamos la importancia de preservación de los manglares de la costa orense, ya que es aquí donde se encontraron los mayores vestigios de esta sociedad prehispánica y crear espacios de reflexión en el tema de la ciudadanía cultural, esta área geográfica ha sufrido una desmedida explotación. La preocupación de estos temas resulta imprescindible, solo con el ánimo de preservar los contextos identitarios.

“Tanto la zona de manglares en la costa orense, como los enormes concheros cerca de Hualtaco, sector fronterizo con el Perú como lo remarcaba Pedro Porras; en la actualidad han sido seriamente afectados por la acción del trabajo humano. Muchas camarónicas se han construido en la zona costera de la Provincia, que ha provocado una significativa deforestación del manglar, borrando todo rastro de evidencia para nuestra Cultura Jambelí, además de las negativas consecuencias para las especies marinas.... igual cosa sucedió con las enormes acumulaciones de concha en el sector fronterizo de la provincia, ya que con el incremento de la vialidad, se comenzó a utilizar el material de las conchas para rellenar carreteras[...]¹⁶⁷”

¹⁶⁶ POMA, V., Ob. Cit., 2011: 17

¹⁶⁷ ZAMBRANO, J., en POMA, estudio referencial, 2011: 77



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

El siguiente cuadro, parte del estudio hecho por el Padre Pedro Porras, en su Manual de Arqueología del Ecuador (1980), donde ilustramos y resumimos las principales características de la sociedad Jambelí:

Autor o Autores que la establecieron	Emilio Estrada, Betty Meggers y Clifford Evans.
Ubicación en el Tiempo	Aproximadamente entre los 500 AC y 500 DC.
Ubicación en el espacio	Alrededor de la desembocadura del río Guayas, especialmente en la isla Puná, a lo largo de las costas de la Provincia de El Oro, y su archipiélago cercano y hasta la costa norte del Perú.
El medio ambiente	Al oeste del Guayas los salitrales reemplazan a los manglares prehistóricos, mientras que en El Oro el proceso es menos avanzado. A lo largo toda esta área esta en el ecosistema de los manglares y salitrales hasta el valle bajo del río Arenillas, que corresponde al bosque tropical seco.
El hombre. Vivienda	No hay evidencia al respecto. Se presume por lo estudiado que serían construcciones de caña, con añadiduras de bahareque y techo de paja como son tradicionalmente la mayor parte de las casitas de los pescadores.



Organización Social	Dada a las pocas figurinas encontradas, y el alto grado de estilización en muchas de ellas, es obvio suponer que tenían para los pobladores alguna significación. Posiblemente mágico-religiosa.
Costumbres funerarias	Enterraban a sus muertos con objetos cerámicos y diversos utensilios y pertenencias puestas.
Subsistencia	Fuente directa obtenida del mar, recolectores de mariscos y conocedores de artes y técnicas de pesca. Se evidencian ganchos que suponen la cacería, encontramos también manos y metates para la preparación de alimentos de origen vegetal.
Metalurgia	Poca evidencia
Lítica	Los martillos de mano son guijarros elaborados, golpeados y gastados por el uso, aquí se nota realmente la habilidad en el labrado de piedra con cuentas circulares de basalto arcilla esquistosa, serpentina, esquistos y clorita.
Cerámica	<p>Esta cerámica no tiene la competencia tecnológica de la Guangala, hay menos variedad en la decoración.</p> <p>La única técnica de pintura empleada es el blanco en rojo y el negativo sobre el rojo, usadas independientemente o en</p>



Artefactos de concha	combinación, los apliques de aves o animales son raros. Existen cuentas circulares de concha, el material se ha obtenido del Spondylus.
-----------------------------	--

2.4 La carga cultural del nombre “Jambelí” en la práctica performativa de la composición y el recital.

Al revalorar el nombre de la cultura Jambelí, nombre empleado para el trabajo de recital y composición, procuramos un acercamiento a tradiciones que conduzcan al encuentro racional de pensamientos que aclaren de donde venimos y cual es el derrotero a seguir.

La composición de la Suite Jambelí en el marco de la práctica performativa propuesta en un recital, proponemos un enfoque en este contexto procurando un espacio de creación de significaciones sociales¹⁶⁸ en la recepción de la música de la obra, no solo ajustándose a la dicotomía partitura-música, sino a la forma como a través del sonido se procesan los significados sociales: en el recital-performance y la revalorización de la interpretación como un espacio generador de vida desde el escenario a la recepción.

La producción de significaciones por el performance y por el significado de la interacción de los interpretes, sugieren manifestaciones en el sentido de nacionalidad, actuando la música, como vehículo sonoro, como una forma de acceder a su comprensión inserta en su contexto global, Carvalho y Segato refieren:

¹⁶⁸ Cfr. Corti, B., *Del discurso a la Performance*, Universidad de Buenos Aires Instituto de Investigación en Etnomusicología de Buenos Aires, 2011: 59. Esta pequeña muestra de significaciones que enlazan prácticas musicales y discursos identitarios, describe la forma en que se producen disputas, por sentidos nacionalizados de la identidad, en los discursos de un determinado territorio sobre la música, en el sentido en que los estudios antropológicos, definen a los discursos por los actores, en este caso del campo artístico (compositores).



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

“El otro espacio de producción de significaciones en donde también pueden analizarse los sentidos de nacionalidad es el que incluye tanto al discurso propiamente musical en el acto de hacer música, como a la participación en la semiosis musical por medio de la performance creativa y la recepción activa, es decir, el marco de la Músicopoiesis[...]”¹⁶⁹

Estas aproximaciones ilustran este trabajo, en lo que llamaríamos “composición performativa” entendiendo que tal proceso tiene significancia para compositor en el sentido que pueda plantear soluciones a necesidades identitarias propias, tanto sociales como individuales en zonas culturales donde las políticas culturales no están totalmente definidas:

“[...] mi primera aproximación a una idea que más tarde llamaría “composición performativa”, concepto teórico que sugiere que el acto de composición puede ofrecer al compositor liminal la posibilidad (intencional o no) de resolver los discursos contradictorios a los que se enfrenta como individuo que vive en fronteras culturales o zonas de contacto, a la vez que construye su identidad personal en relación con esos discursos como parte del proceso compositivo[...]”¹⁷⁰

El recital y composición de la Suite Jambelí parte de un proceso que utiliza nociones de composición e interpretación. Esta obra, sugiere flexibilidad tanto en la partitura como en el significado de un texto, que sea progresivamente accesible a la recepción de la audiencia y su medio cultural; en este caso la producción de significaciones, y los medios que permiten la creación y posterior transformación de la música se ajustan al campo de la “performatividad” que se recrean en la interpretación de la música (performance).

El compositor recrea la carga cultural del nombre “Jambelí” en cada movimiento de la composición tomando como recurso la interpretación del texto en la poesía del reconocido escritor orense Voltaire Medina Orellana¹⁷¹, con su obra: “*Jambelí, Trilogía para un canto*” que plantea la interacción y giro en lenguaje estético empleado en la

¹⁶⁹ CARVALHO, J., Y SEGATO R., 1994: 5

¹⁷⁰ MADRID A., 2003b: 11,45,95

¹⁷¹ Voltaire Medina Orellana, Machala (1943), Miembro correspondiente de la Casa Cultura Ecuatoriana. Periodista y Maestro. Ha sido Docente y Rector del Colegio Nacional Nueve de Octubre; Diputado y Presidente de la Comisión de Educación y Cultura del H. Congreso Nacional; Presidente del Colegio de Periodistas y Presidente de la Federación Nacional de Periodistas del Ecuador, Miembro del Consejo Directivo de la Federación Latinoamericana de Periodistas (FELAP); Corresponsal de Radio Habana Cuba y de diario Expreso de Guayaquil. Fuente: *Crónicas de Machala*, Imprenta Machala S.A. 2008



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

creación, lo que reafirma la autenticidad histórica de la sociedad Jambelí y al mismo tiempo que ilustra la construcción de procesos identitarios de la región.

“El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de “performatividad como una cualidad de discurso permite a los académicos del performance enfocarse no sólo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances, como la música, la danza, la poesía, el teatro o los rituales hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana[...]”¹⁷²

El texto de “*Jambelí, Trilogía para un canto*” consta de *Lluvia y estero*, *El cogollo del mangle* y *Voz que perdura y llama*, expuestos a continuación:

Lluvia y estero

En el perenne subir y bajar del viejo estero

gotas de lluvia hacen continuos espirales,

es la unión de las aguas.

Lo cristalino que desciende del nublado cielo,

el verde oscuro que corre con la marea,

aguas para el existir.

¿Será cuarto creciente?. ¿Será cuarto menguante?

pero la luna allí, claridad y mensaje, vieja distante,

abierta luz para todos.

¹⁷² MADRID, A., *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? una introducción al dossier*, Trans-Revista Transcultural de Música 13, 2009



corren a Jambelí, en infinita y natural proeza
tras el coqueteo incesante de peces y merluzas,
en otra forma de vida.

El viento a brazo abierto regodease en la playa,
liga con el ruidoso mensaje de las olas y gime,
cerca del sueño del pescador.

Y en ese revolotear de imágenes y consecuencias
y de ese cónclave de obvias conjeturas de aire y sal
surge el misterio nocturnal.

Es la sociedad de la lluvia y el estero.

El cogollo del mangle

Vinieron de lejos,
con grandes pisadas sobre el agua del océano.

Era mar su casa, su olla, su vida y su todo.

era mar su meta, su ritmo, su esencia.



Composición y Recital de la Suite Jambelí
Alzaron la mirada y el sol estaba con ellos

Aníbal Romero Arcaya

ayer y ahora, desde el principio y siempre

Y se posaron en nuestras orillas sin temores
y sus pies fueron calzados por el tiempo.

Y penetraron nuestros enraizados manglares
y sus manos agarraron la savia de la existencia.

Viajaron por ensenadas, golfos y bahías
por la pureza del proceloso mar de la esperanza.

Y fueron firmeza en cada mañana, en cada tarde
y fueron rebeldía en todas las auroras.

Dejaron esa valerosa estirpe para nosotros
colgada, allí, en el cogollo del mangle.

Voz que llama y perdura

Los tambores eran notas
los tambores eran lenguaje
los tambores eran canción,



Composición y Recital de la Suite Jambelí
casitas cerradas de emoción.

Aníbal Romero Arcaya

Voz quiché retumbó en el paraje costero,

Llamó a vivir y a morir.

Sonó como ruido de mar en los caracoles

al oído que replica y canta.

Vibró en la cuerda de la erguida conciencia

y fue libre eco en la garganta.

Tumbalá fue el señor

de los mares y de los horizontes.

Mística del hacer fecundo

Ancestros que reparten vida.

Y venimos nosotros.

A levantar

sobre el piélago la ruta

y sobre la tierra

el vaivén vegetal,

Y venimos nosotros.



A viajar, a sembrar,
a cultivar con alegría,
con tesón, con dignidad.

Para que lo nuestro

Sea nuestro,

y no tenga final.

Los tambores eran notas
los tambores eran lenguaje
los tambores eran canción,
casitas cerradas de emoción.

2.5 Aproximación a las significaciones en el texto de la trilogía

Lluvia y estero

En el suroccidente costero ecuatoriano la naturaleza depositó sus dones. Los mares fueron poblados por especies diversas. Ese mismo mar abrió canales que penetraron en la masa continental para convertirse en esteros navegables. En sus orillas creció el mangle, de hábitat tropical y salina humedad permanente. Proliferó una vegetación de inmensas raíces, con fuertes ramas, un nutrido follaje, una flor amarillenta y un fruto seco. El mundo a sus plantas fueron los moluscos de indescriptibles imágenes y millonaria presencia.

“[...] y todo se hizo mareable. Fueron y vinieron, y cada vez esa forma de vida visitó pampas salitrosas o playas grises. Y surgió el universo marítimo que hizo nuestro entorno. El Archipiélago de Jambelí que es un desprendido fragmento de



nuestra costa para que el océano lo arrastre en sus aventuras, se siente ligado a nuestra estructura geográfica. Las islas no han querido irse y están allí[...]”¹⁷³

Y ellas han visto durante siglos, las fases de la luna. Dan testimonio de la abundancia en cuarto creciente y en luna llena. Las lluvias se acoplaron a esos movimientos. Han creado su propia noción cósmica y se plantaron en medio de la circunstancia de la movilidad humana para conformar una infinita utilidad.

El cogollo del mangle

No hay duda que los primeros habitantes de nuestros territorios vinieron desde lejos. Los vientos y los mares depositaron en las orillas costeras a nuestros mayores ancestros. Dice Benites Vinuesa en su libro *Ecuador drama y paradoja* (1986): mayas, quichés, chimúes, mochicas, “llegaron en troncos flotantes como grandes pájaros marinos”.

“[...] y se asentaron para configurar la estirpe de la sociedad Jambelí. Heredamos el dominio de los mares y el temperamento de sus dirigentes.

Después de tanto andar y hacer prevalecer la vida. Después de tanto florecer, el mangle fue su árbol y sus esencia. El hombre que vivió y vive junto al mar puso todos sus sueños en el mangle y su sabiduría. Por eso prosiguió y proseguirá. El cogollo es la continuidad de la existencia de todo vegetal[...]”¹⁷⁴

Flamean aún los cogollos mangleros. El vendaval modernista no ha podido con el mangle. Mientras el viva, habrá prolongación de todo reflejo de ser vivo: vegetal, animal, humano.

Voz que llama y perdura

La historia de la dominación externa revela que la resistencia a la opresión tuvo baluartes en todos los confines.

“[...] el más alto ejemplo de la posición aborígen digna, en las circunscripciones que estructuraron la nacionalidad Jambelí, es Tumbalá, el jefe de los habitantes de

¹⁷³ Entrevista realizada por Aníbal Romero a Voltaire Medina, autor de *Jambelí trilogía para un canto*, para el desarrollo de la presente investigación, en el contexto de las significaciones del texto del poema, Enero 2013.

¹⁷⁴ Ob. Cit.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

Napunal o Isla Puná, los incas en el proceso expansionista que caracterizó su civilización experimentaron derrotas ante el conglomerado dirigido por este descendiente quiché. Los españoles durante la conquista y en la Colonia, no pudieron doblegar la fortaleza del gran jefe punae. Asumió la defensa de la naturaleza para defender la vida. No hubo propiedad privada, hubo propiedad comunal, la superficie bajo su autoridad fue de todos y para todos. Es la voz recia, valiente y decidida que prefirió convocar a sus huestes al éxodo antes de ser víctima del genocidio[...]¹⁷⁵

El mar, el mangle, los peces, los moluscos, la arena, las raíces, los vientos, las mareas y todo el misterio lunar son los tesoros que abriga los hombres y las mujeres de esa sociedad auténtica: Jambelí.

Nos quedamos con su valioso pasado.

De este contexto se nutre la composición y recital de la Suite “Jambelí”, donde se refleja un eminente aspecto identitario en el discurso musical empleado, articulado con los procesos del pensamiento socio-cultural de esta región ecuatoriana.

¹⁷⁵ Ob. Cit.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya



Capítulo 3

Capítulo 3. Enfoque analítico de la obra “Suite Jambelí”

3.1 Aspectos generales

El impulso principal de análisis es uno empírico: para poder familiarizarse con algo en sus propios términos y no en términos de otras cosas. Su punto de partida es un fenómeno en sí y no a factores externos (como datos biográficos, eventos políticos, las condiciones sociales, métodos educativos y de todos los otros factores que conforman el entorno de ese fenómeno). Pero como todos los medios artísticos, la música se presenta un problema, inherente a la naturaleza de su material [...] no hay acuerdo entre los analistas de que uno es más “correcto” que los demás, sólo que el resultado (si está disponible) proporciona un punto de referencia desde el cual el analista se perfila hacia un sonido-imagen u otra.

IAN BENT



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

En la composición performativa de este trabajo, se utilizan elementos conceptuales de la Suite al tratarse de una forma compuesta por varios movimientos breves, fusionando esta característica con la unión de tres movimientos con estructura rítmica de pasillo, lo que le provee de una fuerte carga identitaria, de esta manera, se intenta extraer principios más generales de los componentes de la Suite y la forma estilística del Pasillo ecuatoriano, es decir, la identidad, la nacionalidad, los fenómenos de performatividad más los elementos históricos-sociales del Pasillo y la Suite. En este contexto están las claves estructurales de la invención, que apuntan a establecer correspondencias y equivalencias que resultan el punto de partida conceptual para el discurso musical de la obra.

Es importante previo al acercamiento analítico de la Suite Jambelí considerar algunos aspectos generales, en primer término es una composición para piano y quinteto de cuerdas, que puede bien adaptarse para orquesta de cuerdas. La partitura está inspirada en el poema *Jambelí trilogía para un canto*, del escritor y periodista machaleño Voltaire Medina Orellana, cuyo concepto representa un escenario cultural identitario y el discurso sonoro, se desarrolla en tres movimientos a través del Pasillo como género estilístico. El autor del presente trabajo procura una recreación en el tratamiento compositivo de este género utilizando motivos recurrentes basados en el patrón del Pasillo que lo caracteriza, constituyendo de este modo una mirada a la cultura musical de la región. Esto como una evidente referencia al panorama cultural machaleño, entrelazado con el discurso musical contemporáneo que define la obra.

Junto a la composición y sus elementos discursivos musicales, existe otro factor de contenido importante y es la práctica performativa en vivo del recital, donde la obra en conjunto con las significancias textuales del poema, recrean un discurso expresivo con fuerte elementos identitarios, en el espacio actual contemporáneo.

El estudio analítico de una obra presenta variadas interpretaciones y posibilidades, sean estas de tipo formal, estructural y los elementos que intervienen en la composición misma, que son factibles de examinar. Su proceso además de ser subjetivo comunica el valor expresivo de la obra y su funcionamiento. Existen varios tipos de análisis sea este: formal, estructural, de colección ordenada de notas, de estilo, entre otros; sin embargo, en el presente enfoque analítico planteamos un sistema



comparativo que nos permita medir mediante procedimientos ordenados los parámetros dentro de las diferencias y similitudes que encierran el proceso creativo.

Proponemos en el análisis una aproximación que interactúe con las características compositivas, y su integración a la estructura general de la obra, tomando en cuenta sus elementos básicos construyendo así un pensamiento organizativo, de este modo en el cuerpo del análisis se presentarán fragmentos de la partitura, así como también curvas de nivel de tempo, intensidades, materiales tímbricos, texturales, espectrales y la organización de la construcción formal para un mejor entendimiento del funcionamiento de la obra dentro de una perspectiva macro.

No pretendemos abarcar todas las relaciones y posibilidades de la obra ya que existen interpretaciones que pueden abarcar diversas subjetividades estéticas con respecto a validar un método de análisis en este caso.

“[...] las perspectivas analíticas no pretenden legitimar un método de análisis específico, sino ser parte del análisis de la obra musical en sí misma regida a sus calidades sensibles y estructurales [...]”¹⁷⁶

En este sentido el presente análisis procura un objetivo equitativo dentro del propósito de entender la construcción y funcionabilidad de la obra, a medida de experimentación donde el lenguaje y comunicación que tiene el evento sonoro se verbalice a través de la música:

“[...] el análisis nunca llegará a matar el espíritu de la música, el misterio de la obra de arte, porque el duende que le alimenta es inaprehensible[...]”¹⁷⁷

Como inicio al enfoque analítico, proponemos un panorama de la construcción del sentido musical y los recursos utilizados en la construcción de la obra, conceptualizando el sentido musical como: “*el conjunto de conexiones que el oyente realiza para transformar aquello que escucha en algo inteligible*”¹⁷⁸

Para ilustrar este concepto, referimos las partes que forman el sentido musical:

¹⁷⁶ CORRADO, O., 2010: 17

¹⁷⁷ GUINOVART, C., en LARUE, J., 2007: IX

¹⁷⁸ ZAMPRONHA, E., 2004: 57.

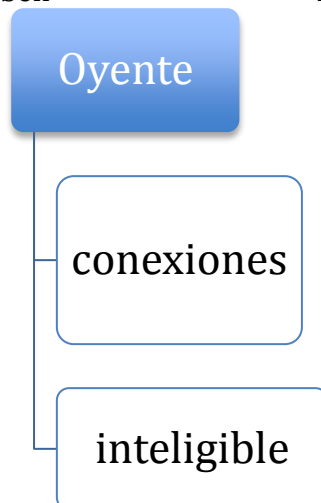


Gráfico 1. Ejemplo de partes que forman el sentido musical

Las posibles conexiones que suceden en el enfoque analítico de la obra, son externas e internas.

Las conexiones externas ubican a la obra dentro del producto histórico-cultural y relaciona la obra con la tradición musical y sus procesos identitarios. En esta intertextualidad se producen nuevos significados dentro de la estética musical contemporánea. Lo intertextual sugiere también una relación con el aspecto tímbrico como elemento semiótico, donde el tratamiento de los instrumentos en la recreación del Pasillo, articula el discurso de la obra de manera general.

En el tratamiento de la verticalidad evidenciamos una imbricación con efectos en la sonoridad, como elemento no convencional que nos sugiere un espacio contemporáneo en el estilo al tratarse de un género ecuatoriano.

En otro aspecto las conexiones internas especifican los entramados de cada obra y a su vez representan las transformaciones de un evento sonoro en algo inteligible. Basándonos en un esquema de Edson Zamprónha¹⁷⁹ pueden ser tres:

¹⁷⁹ ZAMPRONHA, E., PhD. Información obtenida directamente en tutoría del módulo de *Semiótica de la Música Compositiva* en Agosto de 2011, como parte del programa de postgrado de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Facultad de Artes, de la Universidad de Cuenca.



1. **Similitud:** Depende de las propiedades y el foco del evento sonoro, los elementos se conectan por las características afines que existen entre ellos, las relaciones de similitud son independientes en el tiempo, ya que pueden ocurrir en cualquier momento.
2. **Continuidad o Direccionalidad:** En esta conexión los elementos se suceden uno detrás de otro, como una relación de causa y efecto. Los elementos están conformados por el ataque, la resonancia, tensión y resolución. Esta conexión es dependiente del tiempo.
3. **Abstracción o Simplificación:** Esta categoría permite simplificar y abstraer los eventos sonoros que se presentan en las conexiones anteriores, para obtener conclusiones del discurso musical. La abstracción depende de los hábitos culturales de escucha.

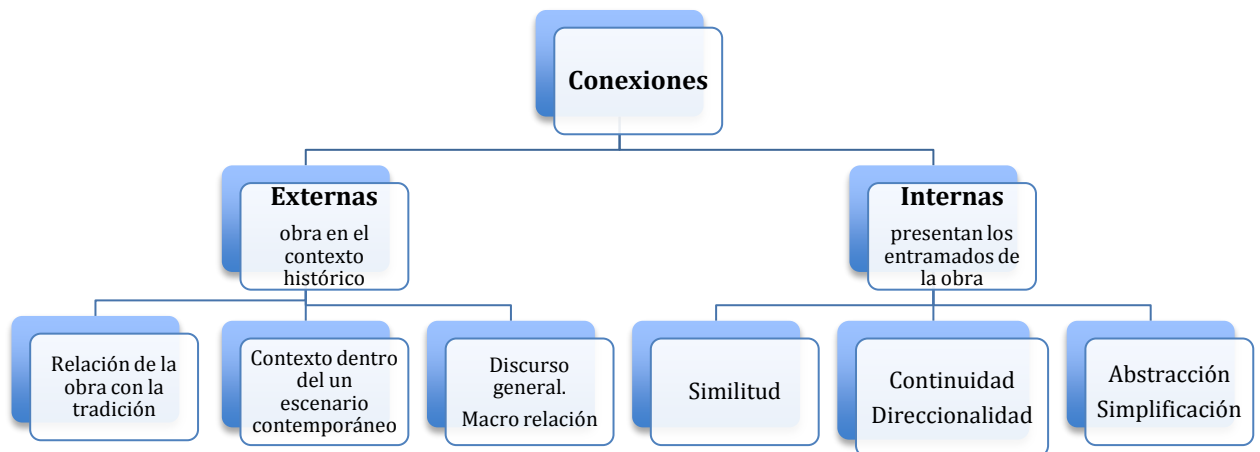


Gráfico 2. Ejemplo de tipos de conexiones



Como esquema referencial del tipo de conexiones internas que interactúan en los movimientos de la obra tenemos el siguiente gráfico:

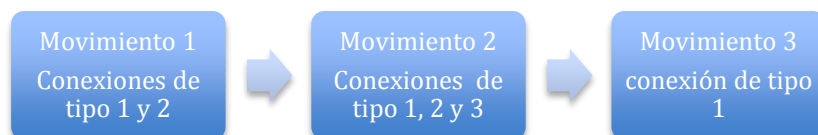


Gráfico 3. Ejemplo de tipos de conexiones que interactúan en los movimientos

En la obra cada movimiento presenta los diversos tipos de conexiones que se articulan entre sí.

El primer movimiento la verticalidad cumple jerarquías, donde la funcionalidad de la tonalidad se expone como punto de partida para el tratamiento de los materiales de la obra en general.

El segundo movimiento conserva la estructura formal expuesta en el movimiento anterior, con el cambio de los eventos sonoros al encontrar una serie libre dodecafónica, que articula la direccionalidad de la obra hasta su resolución.

El movimiento final conserva las células motílicas de los movimientos anteriores con una secuencia en la armonía que parte de un solo modo y presenta características de improvisación cuando se expone la secuencias armónicas del movimiento. El concepto de modalidad tiene simple apreciación ya que se aplican los tonos que corresponden a un solo modo.

La obra ilustra un aspecto pedagógico en la composición al demostrar la versatilidad del género Pasillo, como referente al proceso creativo: lo funcional con las jerarquías en el primer movimiento, la serie libre de doce sonidos empleada en el



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
segundo movimiento y la modalidad con cromatismos expuesta al final con
características improvisatorias.

3.2 Disposición formal de la obra

Por los elementos expuestos, la disposición de los movimientos y sus materiales
abordados anteriormente sugieren organización en la construcción formal de la obra.

“El acto de componer requiere de un desarrollo constante de estrategias que establecen los principios del orden. Estas estrategias que combinan competencia técnica y determinación estética interactúan entre sí en varios niveles para guiar el proceso creativo y definir las jerarquías de los elementos musicales. La necesidad de unidad en el discurso musical es la base de un conjunto de reglas que deben ayudar a la composición de la expresión musical coherente [...]”¹⁸⁰

“Los elementos portadores de la forma son hoy estructuras móviles y variadas, efecto de repartición del sonido, superficies sonoras, mezclas de timbres, estructuras de contraste o unión, elementos de construcción o destrucción que unen o separan [...]”¹⁸¹

En este contexto podemos afirmar que el aspecto de la forma musical, no solamente refiere a los elementos de organización interna de sus cualidades y los materiales que interactúan, sino a sus componentes y su función integradora del discurso musical de la obra.

El diseño en la construcción formal de cada movimiento de la *Suite Jambelí* parte de esquemas tradicionales binarios y ternarios que se articulan naturalmente con la textura, el ritmo y el timbre, con una dinámica-agógica que fluye entre lo tradicional y experimental.

La obra parte de una misma estructura que se transforma secuencialmente en la exposición de los tres movimientos, desde una perspectiva formal característica de la Suite. La organización funcional de las partes, y la relación de conexiones internas y externas ilustran este concepto.

¹⁸⁰ SIGAL R., *Compositional Strategies in Electroacoustic Music*. London VDM Verlag. 2009

¹⁸¹ LIGETI, G., (s.f) *De la forma musical* , (mecanografiado).



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

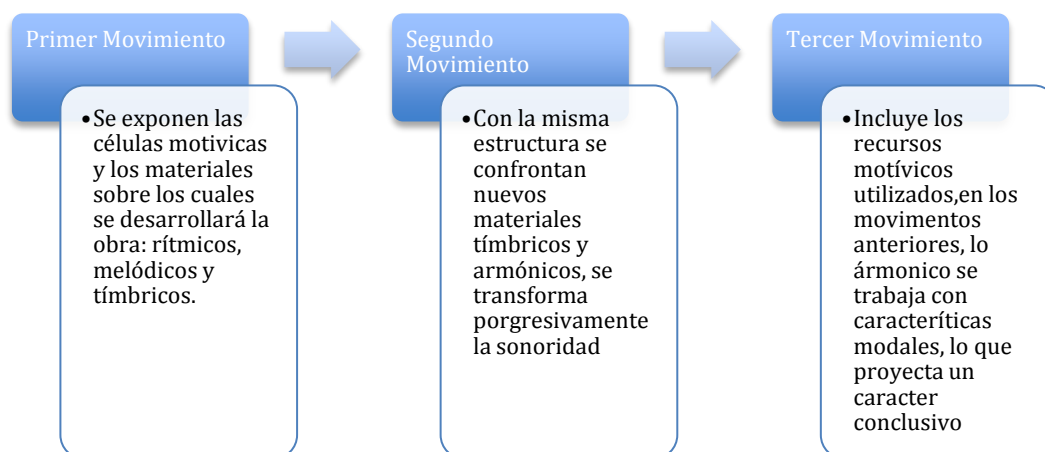


Gráfico 4. Ejemplo de la relación de conexiones internas y externas de los movimientos

La obra en su estructura formal tiene un diseño ternario compuesto en el primer movimiento; en el segundo movimiento se agrega al concepto estructural la serie dodecafónica libre con cambios texturales en una sección, tanto en su verticalidad como en su horizontalidad. El compositor concibe la obra dentro de la alternancia rítmica la fórmula propia del Pasillo tradicional. Estas características se basan en la repetición constante del motivo principal, en donde se fundamenta la concepción de los dos primeros movimientos. El tercer movimiento agrega al diseño, una parte temática modal que sugiere un aspecto contrastante en la improvisación. La organización formal se complementa dando correspondencia a los elementos de construcción.

Los gráficos siguientes muestran la construcción formal de la obra.

3.2.1 Estructura general primer movimiento

Intro	A	A'	B	B'	Coda
Compás	Compás	Compás	Compás	Compás	Compás
1-8	9-16	17-24	24-31	32-39	41-48



La estructura del primer movimiento se conecta con el movimiento siguiente, dentro de este proceso la parte A y A' presentan análogas características motivicas, con jerarquías tonales en Fa mayor y la menor respectivamente. Las partes tonales B y B' proponen la jerarquía tonal de sol menor como elemento sustitutivo del V grado evidenciando implícitamente una progresión II-V-I. Esto proyecta dimensiones tonales heterogéneas, que intercambia funciones con el desarrollo tímbrico de las cuerdas y el piano acústico. De esta manera se mantiene la estructura rítmica del pasillo tradicional lo que complementa el discurso general del movimiento.

3.2.2 Estructura general segundo movimiento

expo	A	A'	B	B'	re-expo	nexo	C	C'	Coda
Compás	Compás	Compás	Compás	Compás	Compás	Compás	Compás	Compás	Compás
1-17	18-25	27-34	35-42	45-52	55-78	79-82	83-94	95-108	109-117

Gráfico 6. Ejemplo estructura general 2º mov.

En esta estructura se mantiene el plan tonal expuesto en el movimiento anterior con variaciones en la verticalidad en las partes A y A' apreciándose el uso de cuartas y quintas paralelas. En los compases 1-17 se expone la serie previo al desarrollo temático,



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
que luego se re-expone en los compases 55-78 lo que prepara la direccionalidad del movimiento hacia la combinación de facturas que se genera de la serie de doce sonidos y corresponde a la parte C; además de un nexo de las cuerdas con pizzicatos, compases 79-82. En el desarrollo que tiene C' la obra genera una disolución del evento sonoro que culmina con el carácter conclusivo de la coda, compases 109-111.

16

106

$\text{♩} = 73.0$
rall.

$\text{♩} = 87.0$
rall.

Carácter conclusivo

mp

pp

mp

pp

mp

pp

mp

pp

$\text{♩} = 73.0$

$\text{♩} = 87.0$

Piano ostinato

8^{va}

8^{va}

(8)

Gráfico 7. Ejemplo 2º mov. Compases 109-111



Resulta importante recalcar la conexión antifonal que cumple el piano acústico como respuesta a la exposición motívica, compases 21-22 y en los compases 25-26.

The musical score shows measures 21 and 22. The top system consists of three staves (treble, alto, and bass) for the piano. The bottom system consists of two staves (treble and bass) for the acoustic piano. The tempo markings are 150.0, 192.0, and 81.0. The dynamics range from p (piano) to f (forte). A purple box highlights the 'Nexo antifonal' (antiphonal connection) between the piano and acoustic piano parts in measures 21 and 22. The text 'Nexo antifonal' is written above the box. The tempo markings 150.0, 192.0, and 81.0 are repeated above and below the box. The word 'rubato' is written above the box. The dynamics p, mp, and mf are written below the box.

Gráfico 8. Ejemplo 2º mov. compás 21-22



Otro evento que presenta la intertextualidad tonal de este movimiento es el tratamiento de las series y trasposiciones que presentamos en el gráfico siguiente:

original

inversión

inversion retrógrada

inversión transposición 4

inversión transposición 5

Gráfico 9. Ejemplo de series y trasposiciones 2º mov.

**Matriz general**

O	9	7	6	5	3	8	11	10	4	2	0	1
I	3	5	6	7	9	4	1	2	8	10	0	11
IR	11	0	10	8	2	1	4	9	7	6	5	3
IT4	7	9	10	11	1	8	5	6	0	2	4	3
IT5	8	10	11	0	2	9	6	7	1	3	5	4

Gráfico 10. Ejemplo de matriz general series

El compositor da el uso con esta matriz a la práctica de doce tonos como método generador de notas para conseguir el factor de la melodía y verticalidad con una colección ordenada de notas que se desarrolla en los compases 83-117 donde se construye a base de filas (rows) la estructura de la parte C del segundo movimiento. Estas matrices forman acordes que reflejan cierta significancia tonal.

3.2.3 Estructura general tercer movimiento



A	B	C tema de improvisación
Compases	Compases	Compases
1-11	12-34	35-43

Gráfico 11. Ejemplo estructura general 3º mov.

En este movimiento se mantiene la articulación rítmica del pasillo, donde se procura una transformación tímbrica con rasgos modales, en primer término con el piano acústico en la exposición de las partes A y B. En esta estructura la parte C presenta el proceso temático que servirá para posterior improvisación dentro de la práctica performativa.

El concepto modal en este movimiento es aplicado a la secuencia en la verticalidad, ya que los tonos en la melodía-armonía parten de un solo modo.

“En términos musicológicos podemos hablar de los modos como entidades meta-musicales no reductibles a una escala, unos intervalos o unas fórmulas melódicas o rítmicas: de hecho, pueden ser todo eso junto y una serie, además de asociaciones situacionales extra-musicales[...]”¹⁸²

Estas transformaciones tímbricas conectan el discurso musical propuesto, de tal manera que se expande el evento sonoro y no se remite a prácticas compositivas estáticas, integrando en los movimientos en un lenguaje contemporáneo.

“El Proceso Temático de Música amplió estas ideas, expresar más plenamente el punto de vista de la música como proceso compositivo lineal. El compositor no se inicia con un esquema teórico, sino con un motivo que ha surgido en su mente, que le permite crecer en constante transformación, por transposición, inversión, reiteración, parafrasear variación. Su crecimiento es evolutivo. Con el tiempo se realiza una modificación significativa al motivo o recoge un detalle de su material

¹⁸² CLARAMONTE, JORDI en Estética y Teoría del Arte, Música y estética modal. Internet: <http://jordiclaromonte.blogspot.com>, consultado el 9 de marzo de 2013; 18h32.



3.3 Análisis de Materiales

Hacemos un acercamiento a los materiales utilizados en el obra, referente al ritmo, timbre y texturas.

“La descripción del material musical de una pieza es por necesidad un esfuerzo de selección. El compositor pasa por el proceso de evaluar ideas constantemente, la etapa en la cual el material musical puede ser identificado como tal es difícil de definir. El material por sí mismo es una entidad que evoluciona y que maneja sonidos que será la fuente del contexto musical previo a la decisión de un resultado musical específico”.¹⁸⁴

3.3.1 Materiales Rítmicos:

La función que tienen los materiales rítmicos en la obra es la de construcción del discurso en general. Se propone el patrón característico del pasillo tradicional, dentro del elemento performativo académico y contemporáneo, generando en esta dicotomía una nueva apreciación estética.

En la macro-construcción de la obra se destacan la utilización de sínkopas. El tratamiento de ritmos sincopados en el Pasillo, se relaciona con la perspectiva euro-occidental en la distribución de células rítmicas empleadas de manera recurrente a lo largo de los movimientos de la obra, como resultado tenemos un pasillo no convencional cuya estructura unifica los tres movimientos de la Suite:

¹⁸³ BENT, I., Y POPLER, A., Ob. Cit., 2001: 52-53

¹⁸⁴ SIGAL SEFCHOVICH, R., 2009.



Materiales rítmicos

Primer movimiento

Aníbal Romero Arcaya

Tri. $\frac{3}{4}$ compases 7-8

Tri. 3 compases 8-9

Tri. 5 Compases 12-13

Tri. 7 compás 14

Tri. 9 compases 17 y 22 pasillo pattern

Tri. 11 Variación motívica 17-18

Gráfico 12. Ejemplo materiales rítmicos 1º mov.



Composición y Recital de la Suite Jambelí
Segundo movimiento

Aníbal Romero Arcaya

Aníbal Romero Arcaya

Tri. $\frac{3}{4}$ Células motílicas compases 19-20

Tri. 3 compases 21-22 piano rubato

Tri. 5 Pasillo pattern

Tri. 7 compases 49-50

Tri. 9 compases 54-55

Tri. 11 compases 84-85

Tri. 13 compases 87-88

Tri. 15 compases 99-100

Gráfico 13. Ejemplo materiales rítmicos 2º mov.

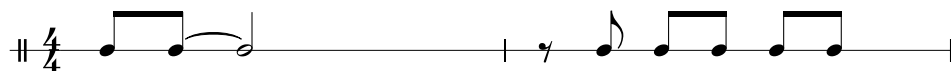



Composición y Recital de la Suite Jambelí

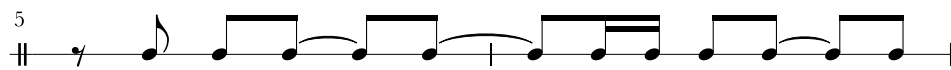
Tercer movimiento

Aníbal Romero Arcaya

Aníbal Romero Arcaya

Tri. 
células motívicas compases 1-2

Tri. 
compases 18-19

Tri. 
variación motívica del primer movimiento compases 26-27

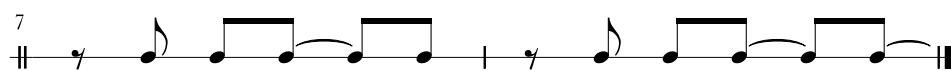
Tri. 
Tema "C" compases 35-36

Gráfico 14. Ejemplo materiales rítmicos 3º mov.

Existen variados elementos rítmicos en el diseño de los movimientos de la obra, con articulación de acentos débiles y fuertes dentro de las células motívicas con uso recurrente de ligaduras, que le dan un resultado diverso con respecto a la estructura rítmica del Pasillo tradicional, sin embargo, se mantiene el patrón original del Pasillo, esto articula el lenguaje musical de los tres movimientos. Ejemplo segundo movimiento compases 25-30:



Gráfico 15. Ejemplo 2° mov. compases 25-30

En este aspecto el material rítmico presenta una variad propuesta de articulación dentro de los movimientos de la obra, con la distribución de las células rítmicas empleadas, con derivaciones del patrón del Pasillo, lo que genera diversidad en las secciones en desarrollo. Ejemplo primer movimiento compases 21-26:



The musical score for Suite Jambelí, measures 21-26, is presented for a string quartet and piano. The score is written in 2/4 time and features various dynamics and articulations. Red circles highlight specific musical phrases, and green boxes highlight others. Labels like 'Dinámicas' and 'Pasillo pattern' are present.

Gráfico 16. Ejemplo 1° mov. compases 21-26

3.3.2 Materiales tímbricos, sus elementos.

“El lenguaje musical puede ser considerado más bien como la relación entre procesos y no solamente como relación entre elementos individuales, por lo tanto, no se le puede definir por transformaciones aisladas de sonido, eventos musicales, interacciones rítmicas o cualquier otro aspecto individual de composición. Lo que define al lenguaje es el proceso de transformación, las referencias sonoras elegidas estratégicamente y las relaciones internas que controlan el contenido del material sonoro[...]¹⁸⁵”

La paleta sonora que caracteriza la obra *Suite Jambelí* esta conformada por el componente acústico de las cuerdas y piano, en este espacio musical se desarrolla el concepto compositivo de la obra.

“[...] ningún instrumento en sí es anatómico, diferentes timbres generan diferentes armónicos[...] cuando el timbre es heterogéneo el timbre es más dulce, de tal

¹⁸⁵ SIGAL SEFCHOVICH, R., Ob. Cit., 2009



manera que el alma de la orquesta son las cuerdas[...] el resto de secciones dan coloratura específica[...]¹⁸⁶

El timbre¹⁸⁷ de manera general es un componente diverso, donde el tratamiento dinámico que se origina a partir de él antecede el factor de la forma musical, donde se suceden diversos diseños sonoros que definen cada una de las partes de la construcción de la obra.

El material acústico se conforma de la siguiente manera:

Cuerdas: Violines 1, Violines 2, Violas, Cellos y Contrabajos.

Teclado: Piano acústico.

Ponemos atención en los instrumentos de cuerdas cuya sonoridad, con el equilibrio del piano acústico, se hace evidente como referencia al panorama musical ecuatoriano, tomando del aspecto tímbrico un elemento semiótico-referencial, como principio de articulación interna en el lenguaje sonoro expuesto.

En otro aspecto, como herramienta de experimentación tímbrica las sonoridades acústicas fueron registradas con el sistema de producción de audio digital Logic¹⁸⁸ pro 9

¹⁸⁶ ZAMPRONHA, E., PhD. Información obtenida directamente en tutoría sobre conceptos generales de análisis y semiótica compositiva en Agosto de 2011, como parte del programa de postgrado de la Maestría en Pedagogía e Investigación Musical de la Facultad de Artes, de la Universidad de Cuenca.

¹⁸⁷ El término *timbre* ha sido usado, en general, para referirse muy vagamente al "color" del sonido. Frecuente e incorrectamente, ha sido tratado como un "parámetro" discreto del sonido, junto con otros aspectos como la frecuencia y la altura. La práctica creativa y la investigación en música electroacústica han revelado la naturaleza insatisfactoria de esta imprecisión, abriendo la noción a una situación mucho más compleja y proteica, donde el timbre existe en frágiles y continuas relaciones con la frecuencia, el contenido espectral, la identidad sonora y el reconocimiento de la fuente. Esto lleva a una situación donde, en muchos ejemplos musicales, es difícil separar al *timbre* del discurso musical general. Otras clasificaciones sobre el timbre se refieren a una fisonomía sonora general cuyo conjunto espectro-morfológico permite la atribución de una identidad. (Fuente: Denis Smalley (1994). *Defining Timbre - Refining Timbre*. Contemporary Music Review Vol. 10, Parte 2. London: Harwood Academic Publications.) y también es entendido como Conjunto de los parámetros de altura, duración, amplitud, composición espectral, evolución dinámica, etc. que determinan el color de un sonido. Fuente: MAGGIOLO Daniel: Apuntes sobre Acústica Musical. Internet: <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/tbr.html>, consultado el 8 de Marzo de 2013; 12h55.

¹⁸⁸ Logic Pro ofrece todo lo necesario para realizar una sesión de grabación profesional: grabación perfecta de pinchazos, gestión automática de tomas, creación de marcadores. Hacer todo esto es intuitivo, y deshacerlo, también. Además, funciona con la misma fluidez con una sinfonía de dos horas o con una sencilla maqueta de cantautor. Con más de 250 pistas de audio a disposición y la posibilidad de ejecutar cientos de plug-ins, siempre se tendrá lo que necesita para terminar proyectos musicales de diseño sonoro. Logic Pro permite documentar todo lo que ocurre durante una sesión. Track Notes es una prestación



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
con instrumentos virtuales utilizados a través del motor de sonido de Kontakt¹⁸⁹,
permitiéndole al compositor experimentar con la paleta sonora de los Instrumentos
Virtuales antes de la práctica performativa, con el fin de expandir su criterio creativo.

Los bancos de sonidos de las cuerdas fueron tomados de Cinematic String Pro¹⁹⁰
y el piano de Artvista-Virtual Grand Piano¹⁹¹.

perfecta para detallar cosas como el micro a utilizarse o los ajustes del compresor externo. Con Project Notes, se puede llevar un registro a otro nivel. Los marcadores permiten etiquetar y recordar momentos importantes, como el inicio de una estrofa o el espacio de un solo. Y como las notas y marcadores admiten hasta 20.000 caracteres, no se tendrá que recurrir a abreviaturas innecesarias. Logic Pro tiene un exclusivo modo de baja latencia que permite monitorizar la señal. Graba sobre un proyecto que lleva una mezcla muy elaborada, usando limitadores u otros plug-ins capaces de activar retardos compensatorios (incluso en sistemas basados en DSP). Logic Pro ofrece un potente conjunto de herramientas de edición que permiten pulir interpretaciones en poco tiempo. Monta fácilmente la composición perfecta a partir de múltiples tomas. Y realiza rápidamente ediciones complejas que antes requerían docenas de pasos, como corregir errores de sincronización y alargar el tiempo. Fuente: Apple.com. Logic pro9 <http://www.apple.com/es/logicpro/top-features/>, consultado el 8 de Marzo de 2013; 17h08.

¹⁸⁹ Kontakt es un sampler (generador de muestras acústicas) que presenta la tecnología AET (Authentic Expression Technology). Con este adelanto el comportamiento tonal de los instrumentos originales puede ser replicado de maneras altamente expresivas. Esta tecnología permite la transformación de los componentes acústicos de los instrumentos reales, entre las características de timbre de diferentes sonidos a través de una técnica de tipo convolution de corrección de fase, basada en un análisis de la muestra original, con esto se evita las limitaciones típicas de las tradicionales técnicas de generación de sonidos de capas por velocity y brinda un realismo sin precedentes a instrumentos como cuerdas, metales, maderas y coros lo que hace posible combinar y mezclar las características tonales de diferentes sonidos en tiempo real, abriendo un amplio rango de posibilidades para el diseño de sonido. Kontakt 5 derriba las actuales barreras para interpretación a través de una exclusiva tecnología de compresión de muestras que permite a los músicos y productores obtener más en sus esquemas de producción. Fuente: darksides blogspot: Kontakt 5.0.3. Internet: <http://darksideswebs.blogspot.com/2012/01/native-instruments-kontakt-v501-full.html>, consultado el 8 de Marzo de 2013; 17h33.

¹⁹⁰ Instrumento virtual con programas de sonidos de ensamble completo de cuerdas, vibrato controlable vía controladores midi seleccionable por el usuario, cuatro capas dinámicas para todas las articulaciones. Trémolos, staccato, pizzicato, construcción propia de reverberación algorítmica. Es una versión completamente rediseñada y actualizada de la librería orquestal de cuerdas. Conserva los tonos del registro original que fueron grabados en el auditorio del conservatorio de Sídney. Este instrumento fue creado para satisfacer las necesidades creativas de los compositores contemporáneos. Fuente: Cinematic Strings. Features & Demos. Internet: <http://www.cinematicstrings.com/index.php/about-cs2>, consultado el 8 de Marzo de 2013; 18h25.

¹⁹¹ Artvista-Virtual Grand Piano ofrece los sonidos de piano de manera realista, utilizables para todos los géneros de grabación, emulando grabaciones famosas de piano desde los años 50 hasta la actualidad. Este piano virtual incluye un gran número de configuraciones y permite seleccionar teclados controladores de la preferencia del usuario con parámetros de registro de un piano de 1960: Hamburgo Steinway Modelo "B". Fuente: Sound on Sound.com: Art Vista Virtual Grand Piano 2. Internet: <http://www.soundonsound.com/sos/aug08/articles/artvistavgp2.htm>, consultado el 8 de Marzo de 2013; 18h44.



Cinematic String Pro

Artvista-Virtual Grand Piano



Gráfico 17. Ejemplo instrumentos virtuales

“La preocupación por la percepción inmediata también motivó desarrollos en el análisis de los fenómenos de timbre, el contorno melódico, aspectos del ritmo y el compás. Robert y Cogan Pozzi Escot (1976) tomaron el análisis fonológico, como se realizó en el campo de la lingüística, como un modelo para la investigación de lo que ellos llaman “diseño sonoro” [...] la forma en que el sonido espectros se forman en el espacio musical. Su argumento era que las composiciones son formaciones apenas tanto de cosas básicas sónica como formaciones de materiales tonales o rítmicos, y que los compositores y épocas de la música llevan a menudo reconocibles de huellas dactilares sónicas. Hicieron uso de recursos gráficos para llevar a cabo el tono de color de análisis individuales y conjuntos de sonidos instrumentales y también hizo uso de análisis de espectro de sonido, una técnica desarrollada por IBM que fue capaz de fotografiar el contenido “sónico” de una composición en conjunto [...]”¹⁹²

Con esta experimentación tímbrica de materiales a partir de instrumentos virtuales previo a la práctica performativa tenemos un estudio bajo la perspectiva espectral¹⁹³ tridimensional, a partir del análisis micro de los movimientos respectivos, como indicamos en los gráficos siguientes:

¹⁹² BENT, I., Y POPLA, A., Ob. Cit., 2001: 69

¹⁹³ Espectro es el contenido de frecuencias de un sonido o una señal de audio usualmente mostrado mediante una representación gráfica de amplitud versus frecuencia. La representación tridimensional de un espectro suma la variación temporal sobre el tercer eje. El espectro de un sonido es un determinante primario del timbre que de aquel se percibe. Un espectro de parciales consiste de frecuencias discretas conocidas como sobre tonos, armónicos o inarmónicos. Un espectro continuo contiene componentes de ruido. El espectro de un sonido puede ser determinado mediante analizadores o por análisis de Fourier, y puede estar distribuido a lo largo del rango audible (20 a 20.000 Hz). Un espectro de parciales, donde hay frecuencias discretas, es también conocido como un espectro de líneas. Un espectro continuo, por otro lado, muestra frecuencias distribuidas en forma continua sobre el rango audible.

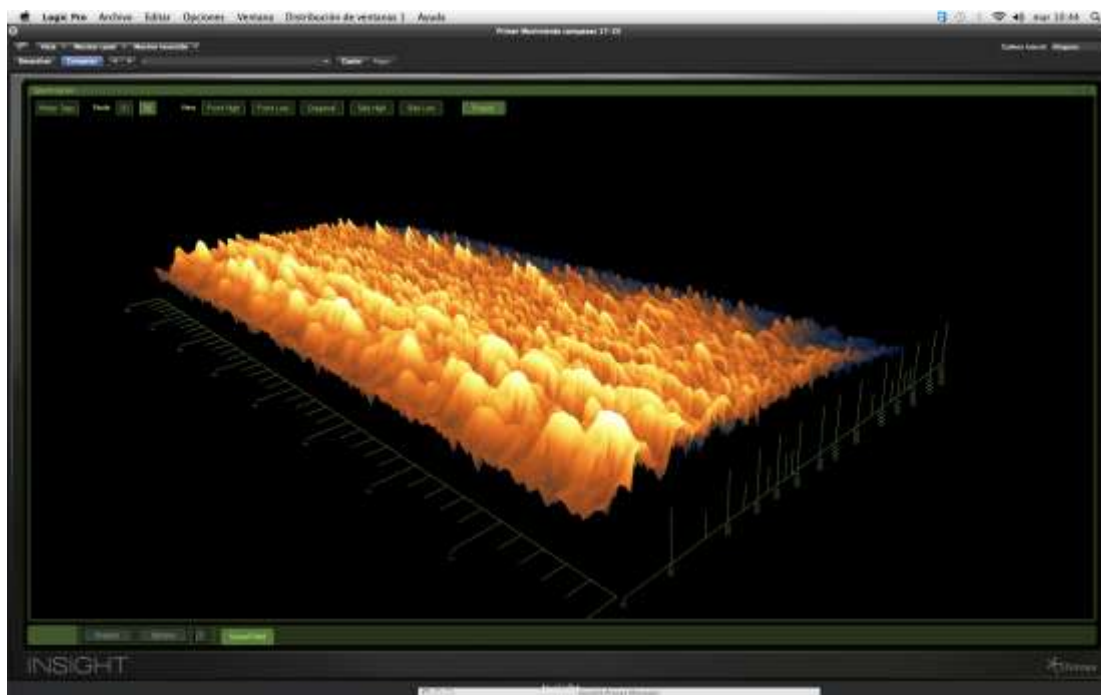


Gráfico 18. Ejemplo análisis del fragmento del 1º mov. compases 17-23

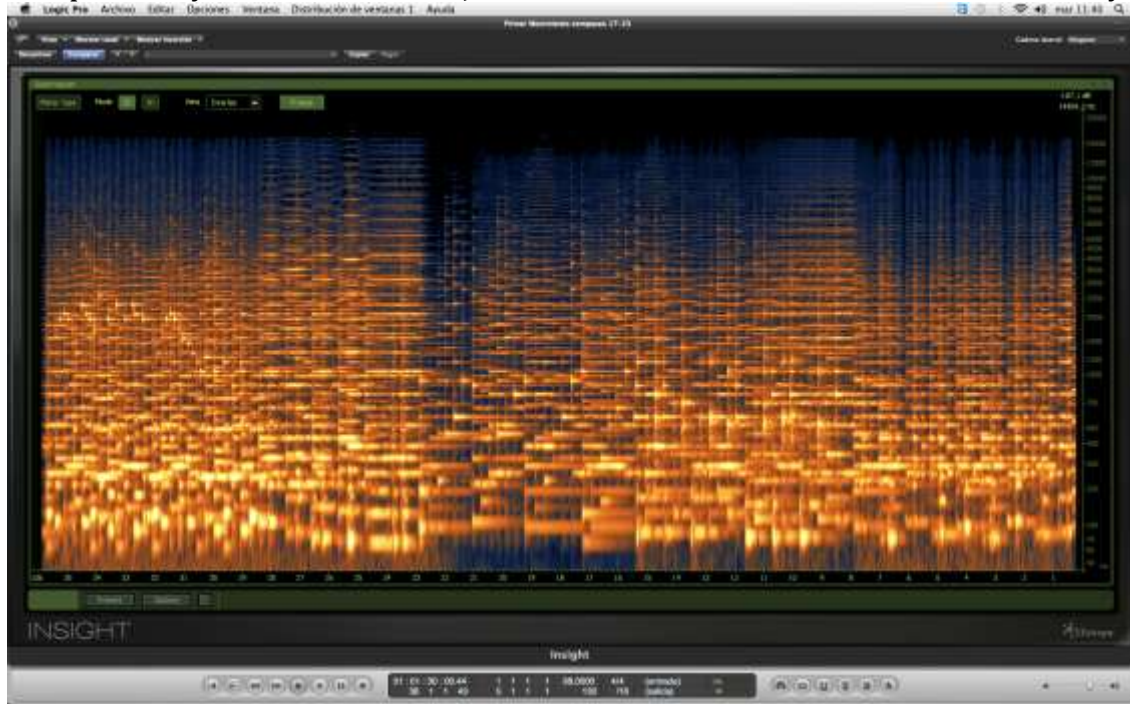


Gráfico 19. Ejemplo espectrograma en dos dimensiones 1º mov. compases 17-23

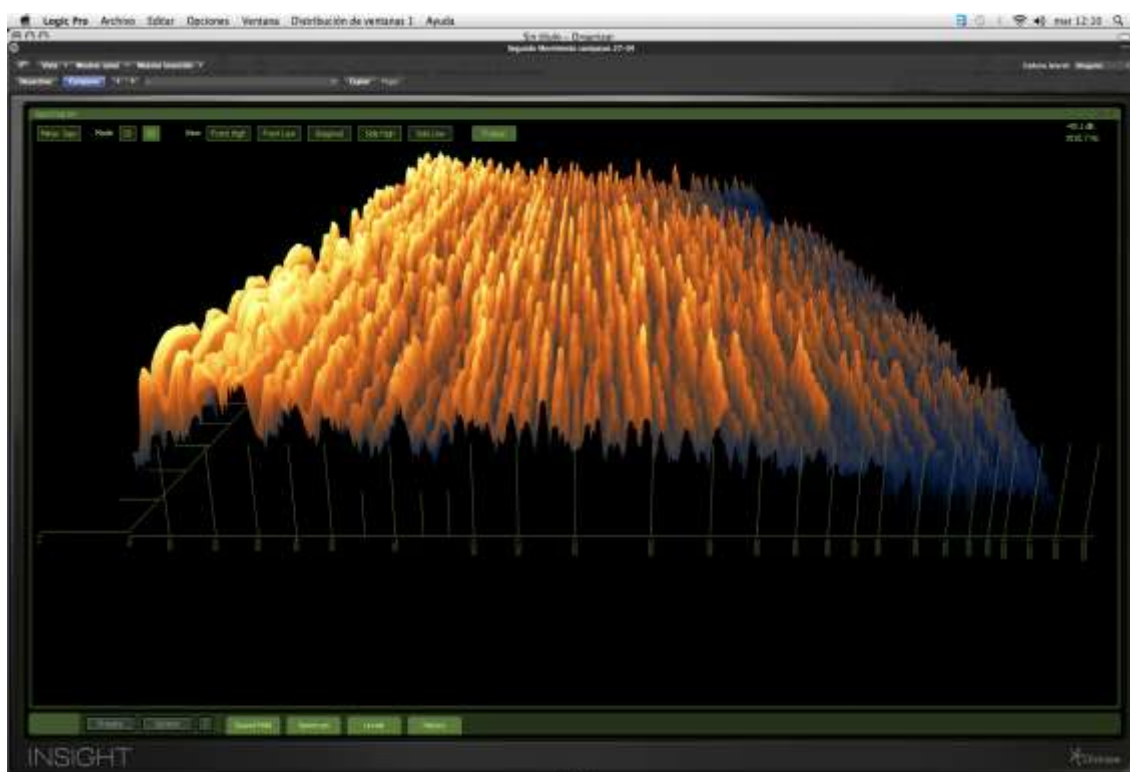




Gráfico 20. Ejemplo análisis del fragmento del 2º mov. compases 27-34



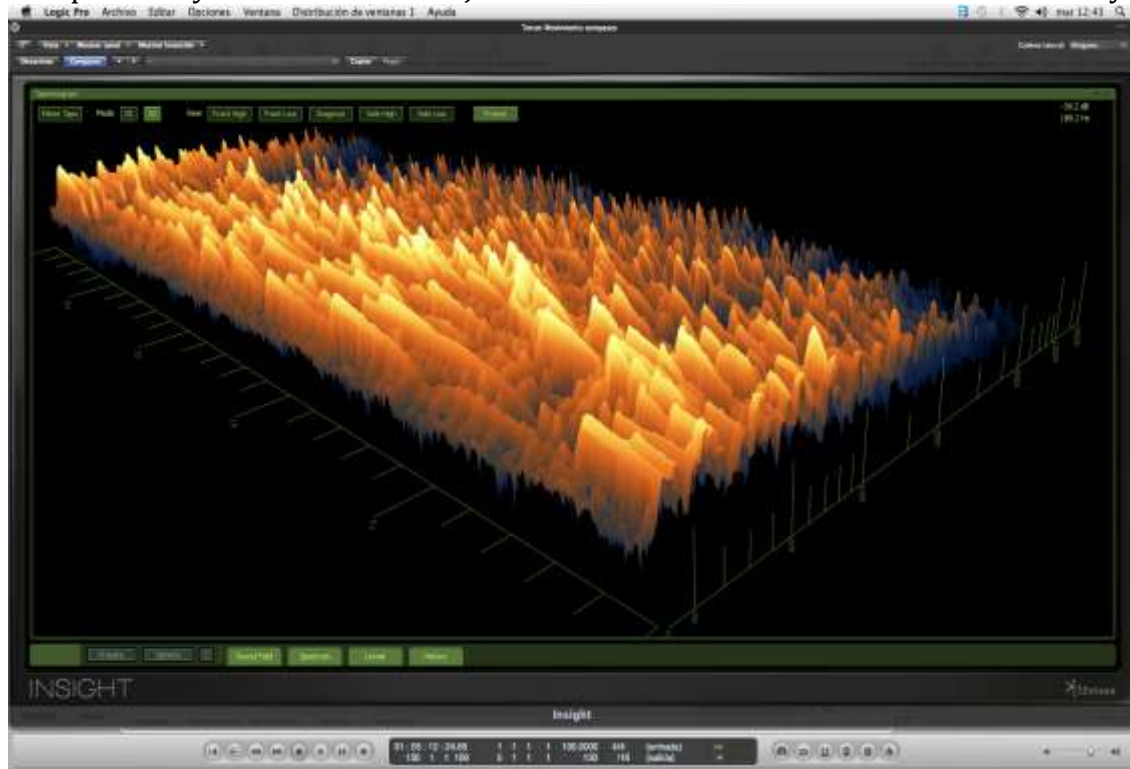


Gráfico 22. Ejemplo análisis del fragmento del tercer movimiento compases 35-43



Gráfico 23. Ejemplo espectrograma en dos dimensiones (tercer movimiento compases 35-43)



Como demuestran los análisis espectrales de los movimientos respectivos, los elementos visuales del espectro evidencian el diseño de estructuración tímbrica en la horizontalidad y verticalidad. Estos componentes realizan una función estructural que se entrelaza con un discurso dinámico a partir de los elementos utilizados.

Los análisis espectrales en cada movimiento demuestran que hay un controlado manejo del recurso tímbrico del universo acústico, el desarrollo de timbre funciona como una elemento que articula el lenguaje desde una visión global del espectro, evidenciándose que existe una imbricación de materiales que construyen el discurso musical.

Podemos de este modo interpretar la interrelación de una macro forma que subyace desde una perspectiva ternaria, interpretada por la disposición en la organización y la similitud del comportamiento musical de cada movimiento, este enfoque macro, con características funcional de la Suite, el comportamiento espectral de los tres movimientos, la organización formal de las partes y la interconexión entre ellas basada en la similitud de estas conexiones confirman este concepto.

3.3.3 Material Textural

Según Pablo Fessel, el material textural consiste en un conjunto de categorías estilísticas entendidas como un lenguaje amplio, que parte del concepto de la simultaneidad musical, como designación de diferentes modalidades de escritura musical:

“Estos procesos repercutieron sobre la representación textural de dos maneras. Por un lado se produjo una reformulación de la tipología. Esta reformulación implicó tanto una ampliación del conjunto de categorías con la incorporación de otras nuevas, como una re-conceptualización de las categorías tradicionales, que se expresó en las periódicas y fugaces redefiniciones de las cuales fueron objeto. Por otro lado, la recepción de nuevas configuraciones musicales dio lugar a la formulación de un nuevo concepto de la simultaneidad, el concepto de textura [...]”¹⁹⁴

¹⁹⁴ FESSEL, P., 2010: 2



El concepto de textura subyace de este modo dentro de las configuraciones musicales contemporáneas, que las antiguas características estilísticas no pudieron representar, desde el punto de vista de la constitución de los materiales musicales y su percepción de acuerdo a las posibilidades texturales:

“[...] dejan planteada una pregunta sobre los límites de las categorías que subyacen a la percepción analítica, así como sobre el alcance del concepto de textura, esto es, su pertinencia no sólo respecto de configuraciones musicales contemporáneas, incapaces de ser representadas mediante las antiguas categorías estilísticas, sino también respecto de configuraciones de la música del pasado, representadas tradicionalmente, con mayor o menor fortuna, mediante aquellas. Se presenta así el interrogante de si no hay, en esa música, configuraciones eminentemente texturales (irreducibles a su caracterización mediante alguna de las categorías estilísticas) que han pasado inadvertidas al análisis. Identificar esas configuraciones supone repensar la música del pasado poniendo entre paréntesis las categorías estilísticas, con vistas a descubrir en ella, corrido el velo de la representación categorial, ‘nuevas’ formas de la simultaneidad [...]”¹⁹⁵

La textura es un componente que articula el lenguaje musical de la obra, por la propuesta de combinar diferentes texturas ya que su función parte del diseño tímbrico y melódico de los instrumentos utilizados, que encierran un componente polifónico con el manejo de intercambio de roles entre las cuerdas y el piano. De este modo el compositor pretende densificar la textura, expresamente en el segundo movimiento donde confluyen doce sonidos que generan diferentes facturas.

En este marco el primer y segundo movimiento puede ser definido como dimensiones mixtas que se establecen sobre un espacio polifónico en relación con dos o más capas que se independizan en el transcurso del evento sonoro, esto se evidencia en la relación de las cuerdas con el piano acústico, esta textura, enlazada a la construcción general de la obra fortalecen el discurso musical sumado al tratamiento rítmico:

¹⁹⁵ FESSEL, P., Ob. Cit., 2010: 23



3

p Células motivicas

p Intervalos de 4ta

p Capa independiente

mp

mf

ppp — *pp*

mp

mf

mp

pp

Pasillo pattern

Gráfico 24. Ejemplo 1º mov. compases 11-15

4 16

Motivo

mp

mp Capa independiente

mp Piano variación motivica

pp

Pasillo pattern



76 $\text{♩} = 100.0$ **Transición - nexo a la serie** **Serie** 11

pizz. mp pizz. mp pizz. mp

IT5 IT5 IT4 IT4

4tas y 5tas paralelas

$\text{♩} = 100.0$ **Serie**

Gráfico 26. Ejemplo segundo movimiento compases 79-83



Gráfico 27. Ejemplo segundo movimiento compases 84-90:

El trabajo armónico recrea una estética referencial en el Pasillo ecuatoriano, expuesta de modo jerárquico en el primer movimiento sugiriendo la tonalidad de fa mayor. En el segundo movimiento hay un manejo de cuartas y quintas paralelas en la misma tonalidad, con el agregado de una serie libre dodecafónica y el tercer movimiento en la tonalidad de do menor de características modales con textura de melodía acompañada.

Ejemplo parte C, compases 35-42.



Gráfico 28. Ejemplo parte C, compases 35-42.

Por otra parte, el tratamiento expresivo se desarrolla de acuerdo con la construcción de los movimientos. La dinámica se manifiesta entre el *ppp* al *f*, manteniendo la obra articulada en un ambiente expresivo.

Los gráficos¹⁹⁶ siguientes ilustran esta relación:

¹⁹⁶ Cfr. BENT, I., Y POPLER, A., Ob. Cit., 2001: 9. Resulta de todo esto que una tipología minucioso de análisis musical, ampliamente aplicable a través de los tiempos y lugares, probablemente tendría que abarcar varios ejes de clasificación. Como dispositivo de presentación de un análisis tenemos categorías que no ayudan a una mejor interpretación del fenómeno sonoro que se produce en una obra tales como: descripción verbal utilizando terminología formal de interpretación simbólica, gráficos, curvas de nivel, símbolos visuales para elementos musicales específicos, tablas estadísticas, registros sonoros en cinta o disco para actuaciones en directo. Dichos medios se pueden utilizar juntos en un análisis y dos o más elementos pueden combinarse.

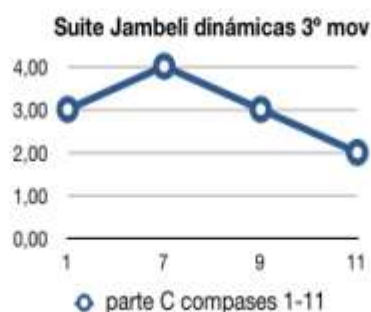
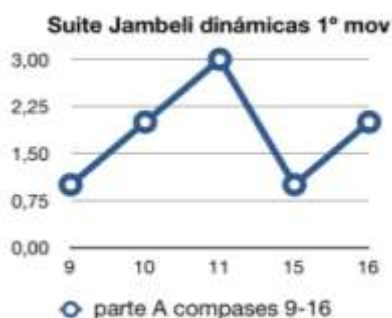


Gráfico 29. Ejemplo de curvas de nivel (dinámicas)

Estos gráficos interpretan *X* como los compases que transcurren en el espacio temporal de la obra mientras el eje *Y* hace referencia a las dinámicas haciendo relación a los valores, (ppp-1), (pp-2), (p-3), (mp-4), (mf-5), (f-6). Con esto podemos tener una visión global del manejo de las dinámicas de la obra.

Con respecto al tiempo, presentamos también los mapas de tiempo, relacionados al primero y segundo movimiento y la dimensión general del tiempo de la obra donde se establece el ambiente musical del discurso, esta relación la mostramos en BPM¹⁹⁷. La

¹⁹⁷ El BPM proviene de las siglas "Beat per Minute", que en castellano significa "golpes por minuto". El BPM sirve para establecer la duración y/o velocidad de las figuras musicales con exactitud. Se define la duración del sonido y cuantas de estas figuras (negras) podemos encontrar en un minuto. En otras palabras el tempo, (o BPM) en principio determina la velocidad con la cual se reproduce una obra musical. Esto se debe a que este determina la duración de las notas, lo cual determina la división interna de un compás y su relación con las demás figuras musicales. Pues al saber cuánto dura el sonido de una negra podremos establecer la duración de las otras figuras como una blanca, o una corchea. Fuente: <http://www.escribircanciones.com.ar/icompo-componer-musica/217-ique-es-el-tempo-bpm-y-como-afecta-la-musica.html>, consultado el 9 de Marzo de 2013; 20h52.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

percepción de la obra esta circunscrita al tempo y la duración, lo que permite darle un agregado a la unidad formal del discurso musical junto a la construcción formal de la composición.

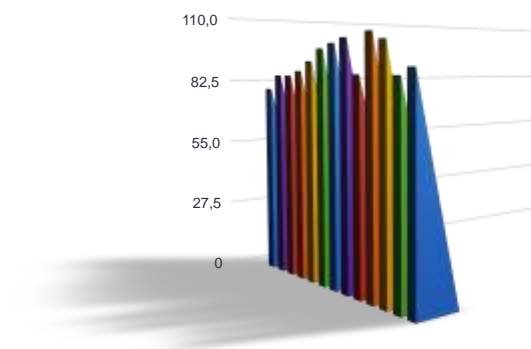
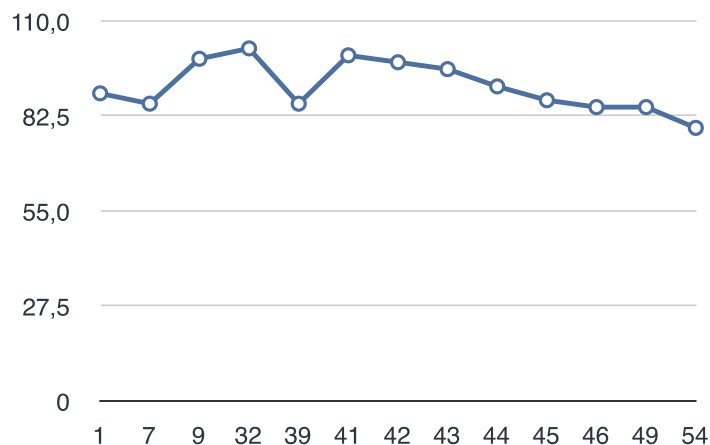


Gráfico 30. Ejemplo mapa y gráfico de tempo primer movimiento, *Lluvia y estero*

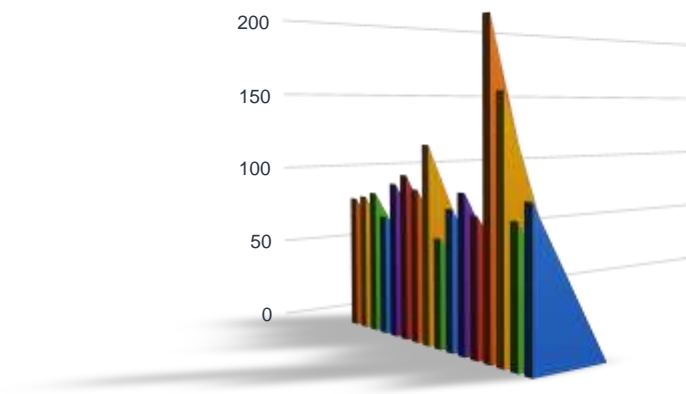
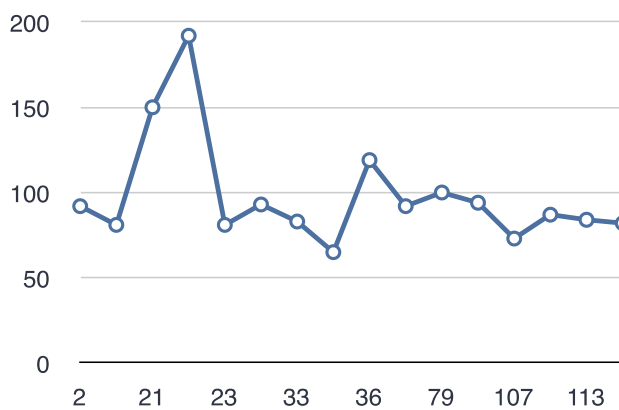


Gráfico 31. Ejemplo mapa y gráfico de tempo segundo movimiento, *El cogollo de mangle*

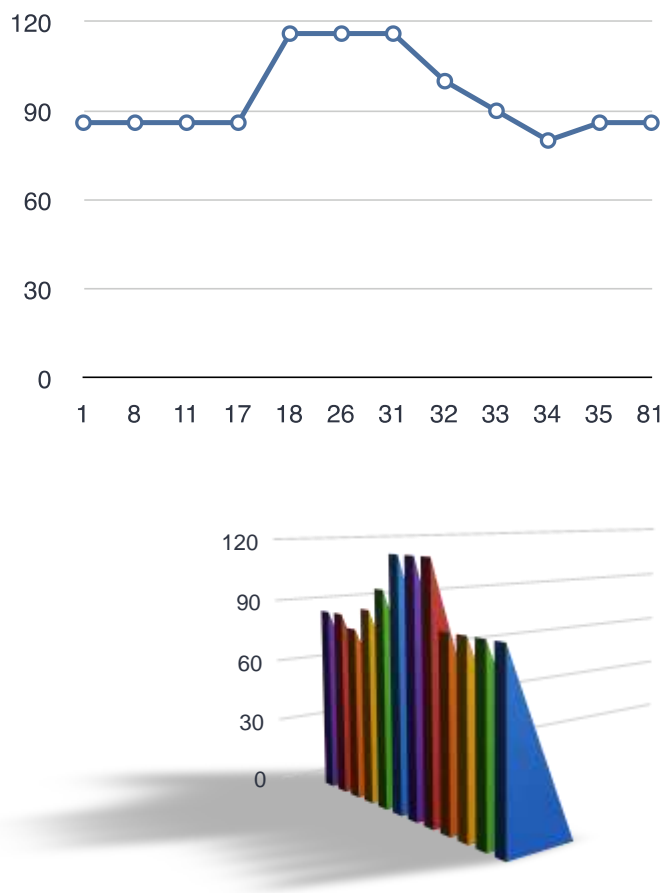


Gráfico 32. Ejemplo mapa y gráfico de tempo tercer movimiento, *Voz que llama y perdura*



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

La *Suite Jambelí* propone una estética musical donde predomina una filosofía sustentada en la interrelación de hibridaciones creativas y expresivas dentro de lo que significa el Pasillo ecuatoriano y sus concepciones identitarias. En este espacio tenemos como resultado sonoro, una obra dentro de un lenguaje académico contemporáneo.



Conclusiones



Conclusiones

Al inicio del presente trabajo de investigación habíamos expuesto como objetivo básico la composición de la “Suite Jambelí” y posterior práctica performativa en un recital, en un contexto donde el Pasillo, como referente estilístico cumple un papel determinante en el proceso identitario ecuatoriano y por correspondencia en el fortalecimiento de estos encuentros culturales, lo que hemos intentado que quede reflejado en el espacio constructivo y conclusivo de esta tesis.

La Suite Jambelí como propuesta compositiva presenta posibilidades contemporáneas desde la concepción del pensamiento hasta el discurso sonoro y todos los elementos que este lenguaje musical plantea como ente generador de nuevos modelos estéticos para la región.

Al tratamiento y construcción de la obra resulta importante resaltar, este pensamiento musical que extiende los límites tradicionales, interconectándose en dos dimensiones: la articulación del texto de un poema que concluye con el resultado tímbrico como un punto de conexión semiótico, enfocando un aspecto de articulación posible, tanto en la concepción creativa como en la práctica performativa.

En este punto de la investigación el concepto de forma y formato se extiende hacia el Pasillo, estilo considerado popular hasta lograr un pensamiento unificador procurando una transformación sonora del estilo del Pasillo ecuatoriano desde una perspectiva académica, utilizando estas conexiones, no solo desde el aspecto tímbrico, sino también desde lo funcional y estructural.

En la obra propuesta existen elementos que ilustran el lenguaje musical que conecta el discurso constructor de la obra, por un lado el manejo de materiales, tanto rítmicos, tímbricos como texturales donde el evento sonoro adquiere color y sentido a través de la articulación del discurso, el encuentro hacia marcos identitarios que son parte de la memoria colectiva, además que la propuesta se encuentra incluida dentro de un lenguaje contemporáneo.

Vemos en este aspecto una fuerte carga identitaria dentro del proceso creativo y la práctica del performance que enriquece este resultado.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

La identidad en su curso no es estática, su tiempo y espacio dependen de relaciones históricas y su incesante transformación plantea una visión basada en el diálogo cultural, esto valida la hipótesis planteada al inicio de la presente investigación.

Los procesos identitarios se relacionan con el individuo, estos procesos se construyen en diversos y cambiantes niveles en constantes transformación.

El procedimiento de significancia del texto y el enfoque analítico de la obra, proponen también un criterio transformador identitario. Esta dicotomía parten de puntos comunes que residen en el interés de difundir y dimensionar la sonoridad estilística del Pasillo.

El Pasillo como parte de la memoria colectiva nacional es generador de procesos identitarios, y es en el pueblo donde reside, como medio expresivo y de transformación social y lo que permite reconocernos como ecuatorianos.

El Pasillo recrea el aporte estético en la presente investigación y hace que los fundamentos creativos-compositivos se recreen en un lenguaje musical integrador.

En este sentido surge la importancia del aporte cultural y su expansión donde tuvo asentamiento la sociedad *Jambelí*, y las nuevas generaciones musicales adquieran sentido de pertenencia hacia lo cultural y patrimonial. Con lo mencionado confirmamos la hipótesis propuesta la misma que plantea, que con la composición y recital de la “Suite Jambelí” se procurará un crecimiento cultural y se generará un valor hacia lo patrimonial y lo musical ecuatoriano.

En otro sentido aproximarnos al sentido de lo que significa la cultura Jambelí para la cosmovisión del Orense, evidenciamos una macro-relación con lo ecuatoriano, y tomamos ese agregado cultural para fortalecer el producto histórico que se desarrolla con la experimentación de los elementos conceptuales que surgen de la creación de la composición y el recital.

Finalmente, estas reflexiones son solo un acercamiento hacia nuevas ideas en la práctica performativa e investigación, proyectando un concepto identitario para el proceso musical orense y del país, sin pretender abarcar el tema de concepción estética-creativa en su totalidad, esto sería imposible, pero podemos estar seguros que el tratamiento del discurso sonoro de la obra y su sustento teórico-científico, de alguna



Composición y Recital de la Suite Jambelí
Aníbal Romero Arcaya
manera sea una motivación y contribuya metodológicamente para la realización de
futuras investigaciones en el contexto del tema abordado.



Bibliografía

Bibliografía Específica

- Almeida, José. «Antropología Ecuatoriana: entre la Afirmación Identitaria y el Desarrollismo» Un Balance de los Últimos Diez Años 1996-2006. Quito: II Congreso de Antropología y Arqueología, 2007.
- Arciniégas, Pablo. «Proyecto Chakana» Revista de antropología nodo 50. Quito: 2011.
- Avilés, Efrén. en Enciclopedia del Ecuador, «Cultura Jambelí» Quito: 2012
- Baudrillard, J. La ilusión y la desilusión estéticas. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998.
- Baudrillard, J. Cultura y Simulacro. Barcelona: Kairós.
- Bourdieu, Pierre. Sociología y Cultura. México: Grijalbo, S.A, 1990.
- Bos, Julio. Tratado de la forma musical. Buenos Aires: Ricordi 5ª Edición, 1969.
- Bromlei, Yu. Nación o nacionalidad «en socialismo teoría y práctica.» La Habana: 1980.
- Brouwer, L. La música, lo cubano y la innovación. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Bukofzer, Manfred. «La música en la época barroca.» Madrid: Ediciones Alianza, 1986.
- Canedo, Alfredo. «Sinfonía Virtual.» Madrid: Consejo Editorial de Sinfonía virtual, 2007.n
- Chan, Mary, y Kassler, Jamie., en Rogers North's the Musically Grammarian and Theory of Sounds. Cambridge: digests of the manuscripts, 1988.
- Carvalho, Jorge- Segato Rita. «Sistemas abertos e territorios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais.» Brasília: Cuadernos de Antropología nº 164, Universidad Federal de Brasília, 2009
- Córdova de la Paz, María de los Ángeles. «Culturas musicales no hegemónicas. Esencia y factores de transformación» (Cuba, siglos XVI al XIX). Instituto Superior de Arte La Habana, 2005.
- Corrado, Omar. «La música popular para ser escuchada.» Archivo de la Universidad de Cuenca. Facultad de Artes.



- Cruz, Álvaro. «Formación de los Estados Modernos y Creación de Identidades.» en la Fabricación de las Identidades nacionales: algunas consideraciones. Madrid: Universidad complutense de Madrid, 2002.
- Dantó, A. Después del fin del Arte, Barcelona: Paidós, 1991.
- Derrida, J. La Deconstrucción en las fronteras de la Filosofía. Barcelona: Paidós, 1999.
- Derrida, Jaques. "Una de las virtudes más recientes": Texto y Deconstrucción. Traducido por C de Peretti. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Editorial Lumen, 1988.
- Fessel, Pablo. «el unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía.» Buenos Aires: Conicet, 2010.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la postmodernidad. México: Grijalbo, S.A., 1990.
- García Canclini, Néstor. «Periferias culturales y descentramientos postmodernos.» Casa de las Américas 186 (enero-marzo 1992).
- García Canclini, Néstor. Consumidores y ciudadanos. México: Grijalbo, S.A, 1990.
- Gardner, H. Arte, mente y cerebro. Barcelona: Paidós, 1987.
- Godoy Aguirre, Mario. La Música en el Ecuador del siglo XX en Artistas y Compositores Ecuatorianos, Madrid: Salvat, 1998.
- González-Varas, Ignacio. en «Conservación de Bienes Culturales» ficha de Cátedra. Madrid: Universidad Europea de Madrid, Escuela de Bellas Artes, 1999.
- Granda, Vilma. El Pasillo: «Ojos glaucos y dormidos...» La Liebre ilustrada # 152, Quito: 1987.
- Guerrero, Pablo. El Pasillo en el Ecuador. Quito: Conmúsica, 1995.
- Heidegger, Martin. Tiempo Y Ser. Traducido por Manuel Garrido. Madrid: Editorial Tecnos, 1927.
- Hill, John Walter. «La Música Barroca» Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- Horkheimer Max., y Adorno Teodoro, «La industria cultural Iluminismo como mistificación de masas» Dialéctica del iluminismo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1988.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

- Jameson, Frederic. Posmodernidad, o la Lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona: Paidós, 1991.
- Jameson, Fredric. Teoría de la Postmodernidad. Madrid: Trotta, 1996.
- Jauss, Hans., en Teoría de la Recepción Estética, Revista Maldonor N° 19, 1990
- Koslov, Víctor. «El concepto de Etnos o comunidad étnica» La Habana: Universidad de las Villas, 1973.
- Laitin, David. «Transitions to Democracy and Territorial Integrity» Capítulo I. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Levoyer, Richeliu, «Identidades del Ecuador» Un balance antropológico. Quito: Flasco, Sede Ecuador 2003.
- Frost, Maurice. Historical Companion to Hymns Ancient & Modern. London: William Clowes & Sons Limited, 1962:
- Lander, Érica. Sectores populares y estrategias simbólicas: luchando por el reconocimiento. Buenos Aires: Editorial equipo Naya. 1998.
- La Rue, Jean. «Análisis del Estilo musical» pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, la armonía, el ritmo y el crecimiento formal, Barcelona-España: Idea Books S.A., 2007
- Llinares, Joan. Notas sobre la música en Levy Strauss, en Arte y Antropología, Valencia-España: Universidad de Valencia, 2000.
- Londoño, María Eugenia. «Y la memoria se hizo música.» en legado del saber. Medellín: Universidad de Antioquía, 2002.
- Madrid, Alejandro. 2003b. "Writing Modernist and Avant-Garde Music in México. Performativity, Transculturation and Identity after the Revolution, 1920-30," PhD Dissertation, The Ohio State University.
- Martí, J. «Transculturación, globalización y músicas de hoy.» Boletín Música, También en edición digital: URL: <http://www.casa.cult.cu/revistas/boletín/bole-tin8/marti.htm>., 2004: 3-21.
- Martín-Barbero, Jesús. «Los procesos de los nacionalismos a las transnacionales.» en Teoría y Crítica de la Cultura. Cali: Oveja Negra, 1985.
- Martín-Barbero, Jesús. «Dinámicas urbanas de la Cultura.» Revista Gaceta de Colcultura. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1991.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

- MEC, Ministerio de Educación, Cultura, Deportes y Recreación del Ecuador, «Políticas Culturales de Estado.» Quito: Editorial Pedro Jorge Vera CCE, 2002.
- Meggers, Betty- Evans Clifford. «The Jambelí culture of south coastal Ecuador.» Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1964.
- Mora Witt, Miguel. «El pasillo Ecuatoriano como generador de Identidad Nacional» La influencia del Pasillo sobre las nuevas corrientes musicales urbanas. Tesis de grado, tutor: Fernando Garcés. Quito: Universidad Politécnica Salesiana, 2003.
- Moreno, Segundo Luis. «La Música en el Ecuador.» Quito: Unidad de Desarrollo y difusión Musical del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996.
- Mullo, Juan. Música popular tradicional del Ecuador. Convenio Andrés Bello-CAB. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-INPANC, 2007.
- Nettl, B. «Reflexiones sobre el siglo XX: El estudio de los “Otros” y de nosotros como etnomusicólogos.» Transcultural Music Review, nº 7 (2003).
- Núñez, Jorge. «Pasillo: Canción de Desarraigo.» Quito: Banco central del Ecuador III-7, 1980.
- Ortiz de Zárate, J. Intermission VI. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Poma, Vicente. «Introducción y estudio referencial, la Cultura Jambelí al Sur de la Costa de Ecuador.» Machala: Editorial P&C, 2011.
- Pro Meneses, Alejandro. Discografía del Pasillo Ecuatoriano. Quito: Editorial Abya Yala, 1997.
- Raynor Holly, Una historia social de la música. Madrid: Ediciones Siglo XXI, 1986.
- Roger, North. «The Musicall Grammarian and Theory of Sounds.» digest of the manuscripts, edited by M. Chan and J. C. Kasller. Kensington: University of New South Wales, 1988.
- Ross, Iliana. «Las interconexiones dialogísticas del arte musical contemporáneo.» <http://www.duopiano.es/documentos/interconexiones.pdf> (último acceso: 30 de Septiembre de 2012).
- Sigal-Sefchovich, Rodrigo. «Implementación de ideas en el Lenguaje, discurso y



Composición y Recital de la Suite Jambelí Aníbal Romero Arcaya
significado en la Música Electroacústica» .México: 2009.

- Tobar, Juan. «Relación del origen de los Indios que habitan en esta Nueva España» según sus Historias edición del texto en castellano antiguo y traducción al francés de Jacques Lafaye, Graz, 1972.
- Universidad Nacional de la Plata «Conceptos vinculados a la música del barroco». Facultad de Artes, ficha de cátedra: 2001.
- Varela, Víctor. «El Nacionalismo Musical.» Monografía, <http://www.monografías.com>, 2001.
- Vattimo, Gianni. El fin de la Modernidad. Madrid: Gedisa, 1998.
- Vattimo, Gianni. «El arte de la oscilación. De la utopía a la heterotopía.» Criterios, n° 30 (julio – diciembre 1991).
- Vattimo, Gianni, y Pier Aldo Rovati. El pensamiento débil. Milano: Editora, S.A, 1995.
- Walker, Ernest. « A History of Music in England.» London: Claredon Press, 1952.
- Wong, Ketty. « La nacionalización del Pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX.» en Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Austin-Texas: 1999.
- Zamprónha, Edson. «A Construção do sentido musical» Arte y Cultura III. María de Lourdes Sekeff e Edson Zamprónha. Madrid: 2004.
- Zárate Ortiz, Juan. « Componer el Silencio» Acerca de Helmut Lachenmann. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Argentina, 2009.

Composición Musical.

- Alvarez, J. «"Papalotl" for piano and electroacoustic sounds.» Partitura. London, 1987.
- Morris, R. Composition with Pitch Classes. New Haven CT , 1987.
- Schoenberg, A. Fundamentals of Musical Composition. Traducido por L Stein. London, 1967.
- Sigal, Rodrigo. Compositional Strategies in Electroacoustic Music. London: VDM Verlag, 2009.
- Sonnenschein. Sound, Design. The expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema. Studio City, CA: McNaughton & Gunn, Inc, 2001.



- Wishart, Trevor. Audible Design. London: Orpheus the Pantomine Ltd., 1994.

Acústica y Electroacústica

- Collins, Nick & d'Escriván, Julio. The Cambridge Companion to Electronic Music. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.
- Basso, Gustavo. Análisis Espectral: la Transformada de Fourier en la Música . La plata: Edit. de la UNLP, La Plata, 2001.
- Benade, Arthur H. Fundamentals of Musical Acoustics (. New York: Oxford University Press, 1976.
- Beranek, Leo. Acústica. Buenos Aires: Hispanoamericana.
- Electroacoustic Resources SIte. Electroacoustic Resources SIte.
<http://www.ears.dmu.ac.uk/>.
- Emmerson, Simon. «Acoustic/Electroacoustic: the Relationship with.» Journal of New Music Research, 1998: 146-164.
- Emmerson, Simon. «The Relation of Language to Materials.» En The Language of Electroacoustic Music, de Simon Emmerson, 17-61. London: Macmillan Press, 1986.
- Massmann, Herbert, y Rodrigo Ferrer. Instrumentos Musicales. Artesanía y Ciencia. Santiago de Chile: DOLMEN EDICIONES, 1993.
- Olazabal, Tirso de. Acústica Musical y Organología. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Análisis Formal.

- Larregle, María Elena, y Daniel Belinche. Apuntes sobre Apreciación Musical. La Plata: EDULP, 2006.
- Ligeti, Gyorgy. De la forma musical, mecanográficamente.
- Cook, Nicholas. A Guide to Musical Analysis. London - Melbourne: J.M. Dent & Sons Ltd, 1987.
- Balderrabano, Sergio. «Reflexiones en torno al estudio de las formas musicales.» Revista de la Facultad de Bellas Artes 38-43.
- Bent, Ian, y William Drabkin. Analisi musicale. Editado por di Claudio. Torino: E.D.T, 1980.



- Dunsby, Jonathan, y Whittall Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. London – Boston: Faber & Fabe, 1988.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven – London: Yale University Press., 1973.
- García, José María. *Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica)*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- Hirst, David. «AN ANALYTICAL METHODOLOGY FOR ACOUSMATIC.» University of Melbourn. 2009 de Septiembre de 29.
<http://mtg.upf.edu/ismir2004/review/CRFILES/paper112-f96b8907b34f6482109fa1de153e574b.pdf>.
- Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.
- Schaffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1988.
- Straus, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 2000.

Organización Temporal.

- Cage, J. «Rhythm, et.» Editado por G Kepes. *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*, 1966: 194–203.
- Larregle, María Elena, y Daniel Belinche. *Apuntes sobre Apreciación Musical*. La Plata: EDULP, 2006.
- Little, J. *Architectonic Levels of Rhythmic Organization in Selected Twentieth-Century Music*. Indiana U: Indiana U, 1971.
- Lochhead, J. «‘Temporal Structure in Recent Music.» *JMR VI* (1986): 49–93.
- Agmon, E. «Musical Durations as Mathematical Intervals: Some Implications for the Theory and Analysis of Rhythm.» *MAN XVI* (1997): 45–75.
- Brodhead, G. *Structural Time in Twentieth-Century Tonal Music*. Indiana: Indiana U, 1983.
- Forte, A. «‘Foreground Rhythm in Early Twentieth-Century Music.» *MAN II* (1983): 239–268.
- Haimo, E. «‘Rhythmic Theory and Analysis.» *In Theory Only IV* (1978): 18–35.
- Hasty, C. «‘Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion.» *JMT*, 1981: 183–216 .



- Kramer, J. «Moment Form in Twentieth-Century Music.» MQ, liv, 1978: 177–94 .
- Rahn, J. «On Pitch or Rhythm: Interpretation of Orderings in Pitch and Time.» PNM XII (1974–5): 182–203.
- Schachter, C. «Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter.» Music Forum VI (1987): 1–59.
- Van den Toorn, P. «Rhythmic (or Metric) Invention.» The Music of Igor Stravinsky, 1983: 204–251.
- Varèse, E. «Rhythm, Form, and Content.» Editado por E Schwartz y B Childs. Contemporary Composers on Contemporary Music, 1967: 201–204.
- Winold, A. «Rhythm in Twentieth-Century Music.» Editado por G.E. Wittlich. Aspects of Twentieth-Century Music, 1975: 208–269.

Organización Espacial.

- Dunsby, J. (1989). Considerations of Texture. ML , IXX, 46–57.
- Otondo, F. (2009 de Septiembre de 29). Creating Sonic Spaces: An Interview with Natasha Barrett. Obtenido de Department of Music, University of York: <http://music.york.ac.uk/>
- Smalley, D. (2007). Space-form and the acousmatic image. Organised Sound , XII, 35-18.
- Smalley, D. (1986). Spectro-morphology and Structuring Processes. En S. Emmerson, The Language of Electroacoustic Music (págs. 61-93). London: Macmillan Press.
- Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining Sound-shapes. Organised Sound , II (2), 107-126.
- Truax, B. (1997). Composition and Diffusion: Space in Sound in Space. Organised Sound, 147-150.

Notación de la música contemporánea

- Dunsby, Jonathan, y Whittall Arnold. Music Analysis in Theory and Practice. London – Boston: Faber & Fabe, 1988.
- Smalley, Denis. «Space-form an the acousmatic image.» Organised Sound XII (2007): 35-18.



- Smalley, Denis. «Spectro-morphology and Structuring Processes.» En *The Language of Electroacoustic Music*, de Simon Emmerson, 61-93. London: Macmillan Press, 1986.
- Smalley, Denis. «Spectromorphology: explaining Sound-shapes.» *Organised Sound* II, n° 2 (1997): 107-126.
- Truax, Barry. *Handbook for Acoustic Ecology*. CD-ROM. Cambridge: Cambridge Street Publishing, 1999.

Instrumentación y Orquestación.

- CENIDIM. *Nuevas Técnicas Instrumentales*, Colección Cuadernos de Pauta. México: CENIDIM, 1984.
- Adler, Samuel. *El Estudio de la Orquestación*. Tercera edición (Primera edición en español). Barcelona: Idea Books, 2006.
- Bartolozzi, Bruno. *New Sounds for Woodwinds*. Traducido por Reginald Smith Brindele.
- Berlioz, Hector. *Treatise on Instrumentation*. Traducido por Theodore Front. New York: Richard Strauss, 1948.
- Garritan Corp. *Northern Sounds*. 2007.
<http://www.northernsounds.com/forum/forumdisplay.php?f=77> (último acceso: 26 de noviembre de 2012).
- Koechlin, C. *Traité de l'orchestration*. París: Max Eschig, 1954-1959.
- Korsakov, Rimsky. *Principios de Orquestación*. Ricordi: Ricordi.
- Kroll, Oskar. *The Clarinetist*. Traducido por Hilda Morris. New York: Taplinger, 1968.
- Piston, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical S.A., 1995.
- Rehfeld, P. *New Direction for Clarinet*. Berkeley: University of California Press, 1978.

Software y Análisis.

- Apple. «Logic pro9.» Software.
- Artvista. «VGP 2.1.» Virtual Instrument.
- AVID. «Sibelius.» Software.
- BIAS. «Peak.» Software.



- Cinematic String «Cinematic String pro.» Virtual Instrument.
- HALO. «Spectra Foo.» Software.
- Inc, Motu. «Digital Performer.» Software.
- Instruments, Native. «Spectral Delay.» Software.
- IRCAM. «Audiosculpt.» Software.
- Klingbeil, Michael. «S P E A R. Sinusoidal Partial Editing Analysis and Resynthesis.» 2010.
- Native Instruments «Kontakt 5.» Software.
- Notion music. «Music notation for ipad.» Software.
- Make Music, Inc. «Finale.» Software.
- <http://www.finalemusic.com/finale/>.
- NoTAM. «Sono.» Software.
- Pierre Couprie. «iAnalyse» Software.
- Propellerhead. «Reason.» Software.
- Puckette, Miller. «PD Pure Data.»
- (SIL), Paul Boersma and David Weenink. «Praat.» Software. The Netherlands.
- Spark by TC Works.
- Steinberg. «Nuendo.» Software.
- Steinberg. «Wavelab.» Software.
- 9Square LLC. «Docas.» ipad Software.
- Waves. «Paz Analyzer.» Software. USA.



Composición y Recital de la Suite Jambelí

Aníbal Romero Arcaya

Anexos

Índice de gráficos

Gráfico 1. Ejemplo de partes que forman el sentido musical.....	93
Gráfico 2. Ejemplo de tipos de conexiones	95
Gráfico 3. Ejemplo de tipos de conexiones que interactúan en los movimientos	95
Gráfico 4. Ejemplo de la relación internas y externas de los movimientos	97
Gráfico 5. Ejemplo de la estructura general 1º mov.....	98
Gráfico 6. Ejemplo estructura general 2º mov.	99
Gráfico 7. Ejemplo 2º mov. Compases 109-111	100
Gráfico 8. Ejemplo 2º mov. compás 21-22	101
Gráfico 9. Ejemplo de series y transposiciones 2º mov.	102
Gráfico 10. Ejemplo de matriz general series.....	103
Gráfico 11. Ejemplo estructura general 3º mov.	103
Gráfico 12. Ejemplo materiales rítmicos 1º mov.	106
Gráfico 13. Ejemplo materiales rítmicos 2º mov.	107
Gráfico 14. Ejemplo materiales rítmicos 3º mov.	108
Gráfico 15. Ejemplo 2º mov. compases 25-30	109
Gráfico 16. Ejemplo 1º mov. compases 21-26	110
Gráfico 17. Ejemplo instrumentos virtuales	113
Gráfico 18. Ejemplo análisis del fragmento del 1º mov. compases 17-23.....	114
Gráfico 19. Ejemplo espectrograma en dos dimensiones 1º mov. compases 17-23	114
Gráfico 20. Ejemplo análisis del fragmento del 2º mov. compases 27-34.....	115
Gráfico 21. Ejemplo espectrograma en dos dimensiones 2º mov. compases 27-34 ...	116
Gráfico 22. Ejemplo análisis del fragmento del tercer movimiento compases 35-43..	117
Gráfico 23. Ejemplo espectrograma en dos dimensiones (tercer movimiento compases 35-43)	117
Gráfico 24. Ejemplo 1º mov. compases 11-15	120
Gráfico 25. Ejemplo 1º mov. compases 17-20	120
Gráfico 26. Ejemplo segundo movimiento compases 79-83.....	121
Gráfico 27. Ejemplo segundo movimiento compases 84-90:.....	122



Composición y Recital de la Suite Jambelí	Aníbal Romero Arcaya
Gráfico 28. Ejemplo parte C, compases 35-42.....	123
Gráfico 29. Ejemplo de curvas de nivel (dinámicas).....	124
Gráfico 30. Ejemplo mapa y gráfico de tempo primer movimiento, <i>Lluvia y estero...</i>	125
Gráfico 31. Ejemplo mapa y gráfico de tempo segundo movimiento, <i>El cogollo de mangle</i>	126
Gráfico 32. Ejemplo mapa y gráfico de tempo tercer movimiento, <i>Voz que llama y perdura</i>	127